Mus. th. 4°
711.-1

Jahrbücher

Mus Div. 227/5.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.

Erster Jahrgang 1839.

Verantwortlicher Redakteur:

Hofrath Dr. G. Schilling.

Karlsruhe,

Druck und Verlag von Christian Theodor Groos.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Digitized by Google

Inhalt

der

Jahrbücher des deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.

Erster Jahrgang 1839.

I. Aufsätze.

Brown, W. St. John Thomson. S. 265.

Chor, über den, in historisch-poetischer Hinsicht, von L. M. J. S. 89.

Deycks, Dr. Prof. Ueber die großen Musikfeste. S. 9.

Eberhard. Die Kirchenmusik, eine alte Geschichte neu in Erinnerung gebracht. S. 105.

Friedemann Dr. Ueber den Gesangsunterricht am Landes-Gymnasium zu Weilburg. S 94

Gaßner, Dr. F. S. Ueber die Zwischenmusiken, oder sogenannten Entr'acte im Theater. S. 81.

Goßmann, Dr. J. L. Biographie von Franz Xaver Eisenhofer. S. 62. Schl. S. 69.

Häser, August Ferdinand. Vorschlag zu einer allgemeinen musikalischen Zeichen- und Notenschrift. S. 25. Schl. 33.

Hotho. Mozart und Gluck. Aus des Verfassers Vorstudien für Leben und Kunst. S. 65.

Hotho. Ueber Mozarts Opern. S. 129. Schl. 137.

Kanne, August. Promemoria eines Musikers von Profession an sämmtliche Herren Opern-Dichter. Aus der Mappe eines Verstorbenen. S. 289. Forts. S. 298 und 305.

Kastner, G. Heinrich Monton Berton. S. 246.

Kern, A. A. Deutschland und Frankreich in ihrem musikalischen Verhältnisse zu einander. Ein Apothema. S. 57.

Kern. Ueber deutsche Nationalmusik. Mit Thema und allerhand Seitenfugen. S. 145.

Marx, A. B. Ueber das Studium der Composition mit besonderer Beziehung auf des Verfassers Compositionslehre. S. 249. Schl 257.

Meyer, C. J. C. Pfarrer. Der musikalische Kritiker in ganzer moderner Figur. Auch eine Einleitung zur modernen Kunstkritik. S. 73.

Musikschulen, die. Frei nach dem Französischen; mit zeitgemäßen Zusätzen. S. 201. Forts. 209. Schl. 217.

Neukirchner, W., Königl. Württ. Hofmusikus. Neue Verbesserungen am Fagott. S. 55.

— — Ueber Erhaltung und Aufbewahrung des Fagotts und seiner Theile. S. 238.

Platon. Ueber die Musik und ihr Verhältniß zur Erziehung. S. 153. Schl. S. 162.

Reiffiger, C. G., Kön. Sächs. Kapellmeister. Heinrich Schütz, seine Werke und seine Zeit. S. 169.

St. Julien, H. v., Ministerial-Rath. Beiträge zu einer Theorie des Beifalls. S. 113. Forts. S. 121. Schl. 132.

Scheibe, Johann Georg Friedrich, Cantor. Relation über die von demselben erfundene Verbesserung der Orgel-Pedal-Claviatur (Pedalclaviatur). S. 219.

Schilling, Dr. G., Professor. Die Musik in ihrem Zusammenhang mit der allgemeinen Weltordnung. Eine Apologie in Aphorismen. S. 1.

— — Geist, Form und Intelligenz in unserer Kunst, oder ist dem Musiker von heute noch das Studium des Generalbasses nothwendig. S. 41.

— — Wie muß ein zur Composition bestimmter Text überhaupt beschaffen sein? oder über das Verhältniß eines Gedichts zu seiner Composition hinsichtlich seiner durch diese bedingten allgemeinen poetischen Form. S. 97. Schl. 108.

— — Ein Beitrag zur Charakteristik Beethovens. S 111.

— — Die Bull, und seine Bedeutung für die heutige Musik. S. 281.

Schnyder von Wartensee, Xaver. Ueber die Liebhaberei der Spinnen an der Musik. Ein Beitrag zur Naturgeschichte des Tones und zugleich Berichtigung eines alten Irrthums. S. 29.

Seyfried, J. v. Standpunkt deutscher Gesangscultur. Nach dem Quarterly Magazine and Review mitgetheilt. S. 17.

Silcher, F., Universitäts-Musikdirector in Tübingen. Ueber die Volksnote oder Tonzifferschrift in Volksschulen. S. 177. Forts. S. 185. Schl. 193.

Spontini. Ueber den ersten Compositionspreis der Academie der Künste in Paris. S. 225, Forts. 233. Schl. 241.

Sprachrohr, Erfindung der. Von einem Nichtmitgliede des Vereins. S. 91.

Stein, S. Penfelt ist Kammervirtuos Ihrer Maj. der Kaiserin von Rußland. S. 101.

Wedel, G. Die jüngste Schule. S. 273.

Zuccamaglio, A. W. v. Die letzten Kastraten in Deutschland. S. 194.

II. Kritiken.

Adam „La reine d'un jour", kom. Oper in 5 Acten, Text von Scribe und St. Georges. Recens. von G. Kastner S. 251.

Digitized by Google

Auber, Le Lac de fees, Oper in 5 Akten, Text von Scribe und Melesville. Recens. von G. Kastner S. 45.

Becker, Carl Ferdinand, Organist in Leipzig. Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 250.

Bröer, Ernst. Beyher, für vier Singstimmen, 2 Violinen, Alt (2 Oboen und 2 Hörner, ad libitum). Recens. von Dr. G. Schilling. S. 284.

Claudius, Otto, Cantor in Naumburg. Studien für den Gesang, insbesondere der Sopran- und Tenorstimmen. Recens. v. Wilhelm Häser. S. 21.

Eigenschaften der Musik, Ihren und Betrachtungen über die. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 261.

Freudenberg, Carl. Der 15te Psalm für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 290.

Gaßner, Dr Ferdinand Simon, Großherzogl. badischer Hofmusikdirektor. Partiturkenntniß, ein Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer, oder solche, welche Arrangiren, Partiturenlesen lernen, oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen. Recens. von Prof. Fröhlich. S. 225. Schl. S. 235.

Gersbach, Anton Joseph. Liedernachlaß Mehrstimmige Gesänge für gemischten Chor und Männerstimmen, herausgegeben von Anton Gersbach. Recens. von F. Schnyder von Wartensee. S. 265.

Girschner, L. J, Capellmeister des Cölner Stadttheaters. Sechs deutsche Lieder für Mezzo-Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Recens. von Dr. Schilling. S. 190.

Godefroi, La Chasse royal, Oper in 2 Akten, Text von Saint Hilaire. Recens. von Dr. Bertiq. S. 275.

Halevy, Leo Treize, kom. Oper in 3 Akten, Text von Scribe und Paul Duport. Recens. von G Kastner S. 52.

Halevy, Dr. Oberiff, kom. Oper in 3 Akten, gedichtet von Eug. Scribe. Recens. von G. Kastner. S. 236. Schl. 242.

Hesse, Adolph. Motette „Singet dem Herrn" für allg. Chor mit obligater Orgelbegleitung. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 140.

— — Zwei Fugen, nebst Einleitung für volle Orgel und drei Vorspiele für sanfte Stimmen. Ebenwerselbe.

Heisch, L. Musikdirector in Heidelberg. Fünfzehn leichte Lieder für vierstimmigen Männerchor. S. 109.

Hörner, G. G., Organist in Dresden. IX. ausgeführte Choräle in neun verschiedenen Formen für die Orgel. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 139.

Kastner. Theorie abrégée du contrepoint et de la fugue. Bericht hierüber der Musiksection im Namen der Pariser Academie. S. 86.

Köhler, Ernst. Cantate „Auf Gott und nicht auf meinen Rath" für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 139.

— — Motette, „Wie lieblich ist doch Herr die Stätte" für allgemeinen Chor mit Harmoniebegleitung und Orgel oder Pianoforte. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 139.

Koning, David. „Hymnus Domine saltum sacrorum" Partitur. Recens. von Dr. G. Schilling S. 266

Krüger, Wilhelm Trois Nocturnes romantiques pour le Piano. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 268

— — Morceau de Concert, Fantaisie et Variations brillantes pour le Piano. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 268.

Lachner, Franz, Königl. Bayerischer Hofkapellmeister. Alidia, Oper in 3 Akten, Text von Otto Prechtler. Recens. von Freiherrn von Poissl. S. 204. Forts. S. 212. Schl. 220.

Lindpaintner, P. Die Genueserin, große romantische Oper in 2 Aufzügen, gedichtet von L. p. Berger. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 300. Schl. 308.

Mangold, L. A. Sechs Lieder aus Friedrich Rückerts Liebes-Frühling mit Begl des Pianoforte. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 291.

Martiani. La Xacarilla, Oper in 1 Act, Text von Scribe. Recens von Bertiq. S. 286.

Marx, A. B. Prof., und Dr. der Musik in Berlin. Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 3. Schl. S. 11.

Mayer, Jacques, premier Cor de la Chapelle de S. A. S. le Duc de Nassau. Fantasie pour Cor à piston ou Cor du Bassette et Pianoforte. Recens. von Dr. Schilling S. 242.

Moltque, B. Fantasie et Variations sur des motifs de l'Opera Norma de Bellini pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte. Recens von Dr. G. Schilling. S. 60.

— Sechs Lieder für eine Bartion- oder Mezzosopranstimme Recens. von Dr. G. Schilling. S. 61.

Mozart, W. A. Zaide, Oper in 2 Akten, Klavierauszug. Recens. von Dr. G Schilling. S. 77.

Mühling, A. Zehn Lieder aus Psalter und Harfe von Spitta, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Recens. von Dr. G Schilling S. 291.

Nägeli, Dr. H. G. Neue Sammlung zweistimmiger Chorlieder für die Jugend. Nachgelaß Werke S. 196.

— — Fünfstimmige Cantus-Firmus-Chöre. S. 196.

Richter. Acht Gradlieder für eine Männerstimme. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 180.

— Fünf Lieder für ein und zwei Männerstimmen. Von Ebend. recensirt. S. 180.

Rinck, Ch. H., Großh. Hessischer Hoforganist ꝛc. Vier und zwanzig fugirte Orgelstücke, nebst Uebungen durch alle Tonarten für angehende wie für geübtere Orgelspieler. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 116.

Rnolz, Der. von. La Vendetta, Oper in 3 Acten. Worte von Mme Recens. von G Kastner. S. 227.

St. Julien, Heinrich v. Lyrische Gedichte von Th. Moore in deutscher Uebertragung von C. Reinhold. Recens v. Dr. G. Schilling. S. 126.

Schlosser, L., Concertmeister in Darmstadt. „Das Leben ein Traum, oder das Horoskop", Oper in drei Acten nach Calderon von Dr. Stepps gedichtet. Recens. von einem Nichtmitgliede des Vereins. S. 83.

Schneider, Friedrich, Dezl And. Dessauscher Hofcapellmeister und Dr. der Tonkunst. „Gelobemann und Golgatha," Oratorienteage. Oratorium von Wilhelm Schubert. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 165. Schl. 172.

Schulz, D. E. F. W, Cantor und Organist in Prenzlau: „Gott ist die Liebe" Hymnus für vierstimmigen Männerchor mit Begleit. von Blasinstrumenten. Recens. von Dr. G. Schilling. S 125.

— — Darstellung einer leichten Methode, das Pianoforte zu stimmen. Recens von Ebendemf S 125.

Silcher, Friedrich, Hohenstaufenlieder, Text von L. Uhland, J. Kerner, P. Pfizer, Gr. Napp und F. Rückert, für eine Alt- oder Baßstimme mit Begleit. des Pianoforte. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 269.

Tobler, Johann Ulrich, Gesanglehrer in Zürich. Fünfstimmige Cantus-Firmus-Chöre, über einige der beliebtesten Choralmelodien des Zürcherischen Gesangbuches. Recens. von Dr. G. Schilling S. 189.

Wilke, Friedrich, Königl. Musikdirektor in Neu-Ruppin. Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgel-Mixturen und ihre Eintheilung ꝛc. Recens. von Dr. G Schilling. S. 260.

Wille, Friedrich, Beschreibung der St. Catharinen-Kirchen-Orgel in der Neustadt zu Salzwedel. Recens. von Dr. Schilling. S. 261.

Digitized by Google

Wilsing, Fr. W. Trois grandes Sonates pour le Pianoforte. Recens. von Dr. G. Schilling. S. 179.

Zundel, J., Lehrer am Königl. Schullehrer-Seminar in Eßlingen. Leichte Orgelstücke, zum Gebrauch als Zwischenspiele beim Abendmahl. Recens. von Dr. Schilling. S. 291.

III. Nekrologe.

Berger, Ludwig, Lehrer in Berlin S. 18.

Brod, Heinrich, Hoboist und Professor der Oboe am Konservatorium zu Paris S. 39.

Festa, Carlo Luigi, Capellmeister an San Carlo in Neapel. S. 96.

Gallenberg, Graf Wenzel Robert von, gest. in Rom. S. 96.

Kretzschmer, Franz Johann Karl Andreas von, Geh. Kriegsrath in Anclam S. 8.

Laburner, Ignaz Anton Franz Xaver, Harmonielehrer am Conservatorium zu Paris. S. 8.

Lafont, Violinvirtuos und Componist. S. 199.

Müller, Johann Immanuel, Kantor an der Kaufmannskirche zu Erfurt und Musikdirector am Schullehrer-Seminar daselbst S. 198.

Nourrit, Adolph, Tenorist, stirbt in Neapel. S. 16.

Paer, Componist, Mitgl. des Inst. v. Frankreich. S. 36.

Ronconi, Singlehrer in Mailand. S. 71.

Rastrelli, Vincenz, Gesanglehrer in Dresden. S. 103

Sor, Ferdinand, Guitarrist, Compositeur in Paris. S. 148.

Schütze, B., Hofrath Dr. in Weimar. S. 16. 68

Tambolini, Raphael, Sänger, gest. in Charlottenburg. S. 271.

Villoteau, Guillaume André, Gelehrter und musikalischer Schriftsteller zu Tours. S. 119.

Weber, Gottfried von, gest. in Kreuznach S. 223.

Wolfram, Joseph, Bürgermeister in Töplitz. S. 240.

IV. Correspondenzen.

Bamberg. S. 222. von Reg. P.

Berlin. S. 287. Schl. 292. von K R E

Böhmische Bäder. S. 302. von Wedel.

Carlsruhe. S. 53. von Dr. F. S. Gassner. S. 254. von Ebend.

Dessau. S. 190. Schl. 196. von C. F. Rümpler

Frankfurt a. M. S. 93. Vom Verwaltung. Ausch. der Mozarts Stiftung

Hamburg S. 278. von Aug. Gathy.

Hechingen. S. 237. Von Dr. G. Schilling

Holland. S. 127. Schl 133 (Auszug aus Privatbr.)

London. S. 243. Von Edward Taylor.

Mühlhausen in Thüringen. S. 181. Vom Musikdirector A. W. Zschetzschefeldt

München. S. 79. Privatbrief.

Neustrelitz. S. 277.

Paris. S. 30. Forts. S. 37 Schl 47 von G. Kastner. S. 117. von Ebend. S. 236 von Ebend.

Preßburg. Von Georg Schariczer. S. 230 S. 293. Von Ebend.

Stuttgart. S. 5. Forts. S. 13. Schl. 22. Von F. L. Bührlen. S. 252. Forts. 262. Forts. 269. Schl. 276 v. B

Warschau. 205. Schl. 213.

Wien. S. 310 von J. N. L.

Würzburg. S. 141. Forts. S. 149. Schl. 155 von Dr. J. L. Gossmann.

V. Feuilleton.

Nr. 1. Boileau in einer Oper von Lully; Mademoiselle Carl ein Ereigniß. — Die Musik in der Kirche eine Weltlichkeit! — Wie man den Künstlern von Seiten des Staates aufhilft. — Neukirchner in Paris. — Spontini errichtet in seiner Vaterstadt ein Leihhaus. — Ein Denkmal für den Verfasser der Marseillaise. — Auberes schwarzer Domino. — Eine neue Oper von J. Barnett in London. — Lindpaintner's „Genueserin" hat in Wien Glück gemacht. — Der Harmonielehrer Laburner in Paris gestorben. — Anzeige von dem Tode des Musiklehrers Berger in Berlin und des Kriegsrath von Kretzschmer in Anclam.

Nr. 2. „Nichts Neues mehr unter der Sonne," mit Variationen über ein Taschenbuch, über Meyerbeer's Vornamen, Ole Bull und sein Gefolge. Die Hugenotten. Nicht jeder Gelehrte muß hungern. — „Czerny Georg," Oper von Bn. Miltitz in Dresden aufgeführt. — Aufführung von Mendelssohn Paulus in Stuttgart und Wien. — Das Musikfest zu Düsseldorf. — Ein Gesangfest zu Lissa. — Mühlings Singverein in Magdeburg. — Italienische Oper in Wien. — Adolph Nourrit stürzt sich in Neapel zum Fenster hinaus und stirbt. — Dr. Stephan Schütze zu Weimar †. — Ein Concert des Claviervirtuosen Louis Lacombe in Augsburg. —

Nr. 3. Viel Lärmen und wenig Wahrheit im Gesang. — Abweichungen vom Wege der Natur. — Grüneisen „über Gesangsdeclamation." — Die Italiener sind über Barnamen, Ole Bull und ihren Sängerinnen. — Plagiat eines Pariser Instrumentenmachers. — Paganinis Prozeß mit dem Casino Paganini. — Clara Wieck. — Die letzten Concerts spirituels in Wien. — Liszt hielt in der Fastenzeit in Rom. Franzilla Pixis in Neapel — Becaria über die Sittlichkeit der Sänger. — Paganinis Testament

Nr. 4. Mlle. Carl und Herr Staudigel. Gäste in Stuttgart. — Pauline Garcia und die Grisi in London; eine Schurferei an der Grisi in Paris begangen — Louis Lacombe in Stuttgart: seine Anmaßung. — Spontini will ein Werk über Kirchenmusik herausgeben — Bernhard Romberg ist mit der Herausgabe einer Violoncellschule beschäftigt. — Concertmeister Max Bohrer von einer Kunstreise nach Stuttgart zurückgekehrt. — August Müller in Darmstadt einer der größten Contrabaßspieler. — Ole Bull, Alles durch Unglück! — Das große Musikfest der sitharmonischen Gesellschaft in Oxford. — „Philosophische Fragmente über praktische Musik" vom J. 1787. —

Nr. 5. Der berühmte Hoboist und Professor der Oboe in Paris Heinrich Brod † — Pauline Garcia in Marseille; die Grisi in London. — Der Verein für ernste Chormusik in Caelsruhe. — Abermaliger Triumph der deutschen Musiker in Paris. — Die Altgrichen wahren die häusliche Ehre durch Musik. — Ladiache der gens de Naples — Die Scene von Meyerbeers „Hugenotten" nach England versetzt — Berlioz, seine Oper „Benvenuto Cellini" und seine Recensenten. —

Nr. 6. Streit über die Aufführung des Originals von Mozarts Requiem. — Verbreitung der Werke Meyerbeers. — Der Fleiß unserer Componisten. — Neue Auflage von F. W Schütze's „praktischer Orgelschule." — Drei neue Quartette componirt von Molique.

Nr. 7. Der Lütticher Violinvirtuos Prume, eine nicht sehr sichthaltige Celebrität — Ein seltsames Urtheil von Berlioz über „Haydns" Schöpfung. — K. C. F Zelch's Gesangwerke mit einer Charakteristik vom Geheimrat. v. Winterfeld — Carl Czerny giebt eine große Pianoforte-Schule heraus. — Elf Hefte Partitur von J. G. Schicht's Motetten. — Paer † — Mozart soll Göthe's Mignonlied in Musik gesetzt haben — Der Kunstgeschmack der Franzosen. — Beispiele hievon. — Rückkehr der Clarinettisten Bärmann, Vater und Sohn, von einer großen Kunstreise. — Spohr dankt dem Redacteur der Jahrbücher im Namen des Ausschusses des deutschen National-Musik-Vereins für seine Thätigkeit. —

Digitized by Google

Nr. 8. Aufführung der Oper „Alzida“ von Kapellmeister Lachner in München. — Paers Todtenfeier in der Kirche Saint-Roche in Paris. — Ein Brief aus London an Dr Gustav Schilling statt mit dem Wohnort nur mit Germany bezeichnet, gelangt richtig an den Adressaten. — Enthüllung des Schillers-Monumentes in Stuttgart.

Nr. 9. Singlehrer Dominico Nonconi in Mailand †. Derselbe war früher ein berühmter Tenor. — Friedrich des Großen Ansichten über die Tonkunst. Ebendesselben Ausspruch, daß Alles von den Conjuncturen abhänge, unter denen man in das Leben trete. — Friedrich Schneider erhält von dem Kronprinzen von Preußen eine Denkmünze für sein neuestes Oratorium. — Aufführung der Glocke von Schiller in melodramatischer Form auf dem Stuttgarter Theater. — Weigl erhält von dem Kaiser von Oesterreich die große Medaille mit der Kette. — Lindpaintner empfängt ebenfalls vom Kaiser von Oesterreich eine Tabatiere für die Aufführung seiner Messe in Wien. — Gottfr. Weber in Darmstadt und Gehrimerath v. Winterfeld in Berlin sind zu Ehrenmitgliedern der Kön. Acad. der Künste in Berlin ernannt worden. — Der Kronprinz von Preußen übersendet dem Comité für Beethovens Denkmal 200 Thaler — Folge der in Weimar immer noch nicht besetzten Kapellmeisterstelle. — Winterconcerte in Jena kräftig geleitet von Stade. — Darstellung der Oper „Je toller je lieber“ und ein Kapellconcert in Weimar. — Ein Urtheil Montaigne's auf die Kunstkritik angewandt. —

Nr. 10. Franz Schönast und Sohn in Pressburg erfanden ein Blasinstrument, dessen brüllende Töne bis zum Contra D hinabgehen, und nennen es Tritonikon. — Concert in St. Petersburg, worin ein besonderes Instrument die Kanonenschüsse darstellt. — Paganini noch sehr geschwächt in Marseille. — Ueber eine Kritik von Dr. Gustav Schillings „Aesthetik der Tonkunst“. — Die Franzosen haben keinen Ausdruck für Gemüth und eben so nicht für Lied — In Neapel erregt eine neunjährige Violinspielerin Mlle. Milanollo großes Aufsehen. — Die Partheiungen der Krauthirter über die Sängerinnen Lutzer und Löwe — Thalberg, Camilla Pleyel, Henselt und Miß Clara Novelle in St. Petersburg —

Nr. 11. Der Cäcilien-Verein in Paris. — Das Würtemberger Liederfest in Biberach. — Neue Auflagen alter Werke. — Henselt zum Kammervirtuosen der Kaiserin von Rußland ernannt. — Die Quartettspieler Gebrüder Müller aus Braunschweig. — Die Clavierspielerin Miß Laidlaw. — Ein großes „Norddeutsches Musikfest in Lübeck“ — Merkwürdige Vergleiche in A. Wendt's Buch „Ueber die Harypersonen der schönen Kunst. — Die Thätigkeit des Mannheimer Musikvereins. — Die Franzosen nach Hotho in seinen „Vorstudien für Leben und Kunst“ eine unmusikalische Nation. — Gottfried von Weber in Darmstadt vom Schlag getroffen.

Nr. 12. Die öffentlichen Lehrstühle für Musik in England. — Graf Wenzel Robert von Gallenberg †. — Mercadante, der einzige jetzt blühende Operncomponist Italiens. — Das Musikfest zu Norwich unter Spohrs Leitung. — Das Nachahmen und Parallelstellen in der Kunst. — Luigi Festa Kapellmeister zu Neapel †. — Seltsame Ueberraschung. —

Nr. 13. Zeitz über Deutschland — Charakteristiken und Vergleiche Spohrs, Friedrich Schneiders und Mendelssohns. — Der Kön. Sächs Kammersänger Joseph Tichatschek. — Original-Chöre der Derwische Mewlewi, in Wien gedruckt. — Der Componist und Musiklehrer Binding Rastrelli in Dresden todt. — Die Entstehung der Bellocke und die Erfindung der Odontasteine im engsten Zusammhang. — Rossini lebt als Fischhändler in Bologna — Das Pariser Conservatorium — Auber ist Paers Nachfolger als Director an der Königl. Privatkapelle geworden. — Pauline Garcia dennoch in London. —

S. 14 Zur Vermählungsfeier des Erbprinzen Wilhelm von Oranien mit der Prinzessin Sophie von Würtemberg wurde gegeben in Stuttgart im Theater Aubers Oper „der Gott und die Bajadere“, im Kön. Reithause eine musikalische Academie mit einer Fest-Hymne von Lindpaintner und Händels „Alexandersfest“.

Nr. 15. Berlioz, Dupontchel, Bordogni, Clapisson werden zu Rittern der Ehrenlegion ernannt, und in Constantinopel will man Mozarts Figaros Hochzeit und Meyerbeer's Robert aufführen. — Beethovens Armuth. — Ein Katalog sämmtlicher Kirchenmusikstück von Dr. Schilling verfaßt. — Der Lebensbauch deutscher Nationalität in unsern Musikfesten. — Die Singschule zu Bagneres. — Unglaubliche Einnahme eines Aufführers der Claqueurs in Paris und Miß Clara Novello. — Gesellschaft zur Beförderung der Künste und Wissenschaften in Lille. — Der Schriftsteller Guillaume André Villoteau zu Tours †. — Ein neues Choralbuch für Dänemark von C. F. F. Weyse, Musik-Professor zu Copenhagen. — Eine Benefiz-Vorstellung der Taglioni in London. —

Nr. 16 In Rom singen jetzt Weiber die Männer-Rollen! — Auskunftsbureau für musikalische Angelegenheiten jeder Art in Wien. —

Nr. 17. Domcapellmeister Tomaschek in Prag. — Zwölf italienische und deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung von Eypinger in Wien. — Die Prager Bühne hat Herrn Eduard Lehmann als Gesangslehrer angestellt. — Ein Herr Labusse hat eine Clavierstommel erfunden. — In Pesth wird eine komische Oper mit ungarischem Text aufgeführt. Ein italienischer Instrumentalvirtuos Cavallini bereist Deutschland. — Ueber sogenannte Kunstreisen mit Beispielen. — Meyerbeer componirt eine neue Oper. — Leclerc in Paris erfindet ein Guitarrenähnliches Instrument und nennt es Monophon. — Ein Concert von Julius Benedict in London. — In Narbonne soll ein Conservatorium der Musik errichtet werden. —

Nr. 18. Wie schweichelhaft sich Die Bull über das Publikum äußert! — Arguis spricht in der Deputirten-Kammer zu Paris gegen die Theaterunterstützung. — Die Kunst soll nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch zur Veredlung, dienen in einem Dialog behandelt. — Die Bull's Begeisterung in Salzburg.

Nr. 19. Die Feyer des Johannisfestes in Zürich. — Unbegründeter Lobspruch einer Symfonie von Preyer. — Nachtheilige Einflüsse auf die musikalische Bildung Frankreichs. — Vier Jubiläen die größten musikalischen und dramatischen Celebritäten von Paris — Dr. Friedrich Schneider in Dessau hat den bedeutendsten Wirkungskreis unter den jetzigen Tonzgesehrten. — Der alte Geiger Schneberle in Wien. — Ein Brief von Göthe an Zelter vom J. 1816. — Das Schwäbische Liederfest in der Stadt Biberach — Uhland tritt in der Schweiz mit Conradin Kreutzer zusammen. —

Nr. 20. Im Serail zu Constantinopel wird das Pianoforte eingeführt. — Die Aufführung von Meyerbeers Hugenotten in Wien und ein Wiener Recensent. — Ludwig Wiehl im Hamburger Telegraphen „Ueber die allzu große Vorliebe unserer Zeit für Musik.“ — Tamburini vom Tenoristen in einen Bassisten verwandelt. — Der fünfjährige Violinvirtuos Salvator Nicosia aus Sicilien. — Chrenmitglieder der Academia de Maestri e Professori di Musica in Rom. — Pierini erhält auf Charlats Vorstellung von Napoleon eine lebenslängliche Pension. Schubart schildert in seiner Chronik die klägliche Lage unserer Musiker, aber ohne Erfolg. — Ein Wiener Berichterstatter der „Zeitung für die die elegante Welt“ erklärt das ganze Oesterreich für ein Theater. — Thalberg soll die Absicht haben, sich der Oeffentlichkeit als Virtuos zu entziehen. — Ein Musikfest in Zürich. — Eine zweite Auflage von der Zumsteeg'schen Composition der Bürger'schen Ballade „Lenore“. —

Nr. 21. Die fürstliche Capelle in Hechingen — Neue Ausgabe der Sinfonien von Haydn in Partitur, von Bote und Bock in Berlin veranstaltet. — Ein Franzose Busset will den Notenhypenbrauf erfunden haben! — Ein Clavier ohne Saiten von Pape in Paris vollendet. — Das Musikfest zu Niort. —

Digitized by Google

Nr. 22. Ob Mozart Unrecht hatte, daß er in der Oper „La Clemenza di Tito“ auf die Worte Deh so piacer mi vuol etc. ein zärtliches Adagio setzte. — Eine Geschichte aus Beethovens Leben zu dessen Charakteristik. — Glucks letztes Werk die Cantate „das Weltgericht.“ — Rede des Stimmens der Instrumente, wenn die Zuhörer schon anwesend sind, aus den Fragmenten über die praktische Musik. Das erste Fest des Norddeutschen Musikvereins gefeiert in Lübeck.

Nr. 23. Außerordentliche Thätigkeit der Notenpressen im 2ten Vierteljahr von 1839. — Herr Ritter Gottfried von Weber und dir vorgefundene angebliche Originalpartitur des Mozart'schen Requiems. — Poetischer Nekrolog der eingegangenen Unterhaltungsblätter „Gesellschafter“ und „Minnesänger“. — Vermischte Tagesneuigkeiten. — Biographie der Miß Rodena Ann Laidlaw.—

Nr. 24. Die Bajaderen auf der Stuttgarter Hofbühne, indische Musik. — Julius Benedikt in Stuttgart. —

Nr. 25. Lafont †. — Ein musikalischer Zweikampf zwischen Lafont und Paganini. — Auders „Gesandtin“ wird in Wien unter dem Titel „die Primadonna“ und dessen schwarzer Domino unter dem Namen „La segunda dama duende“ gegeben. — Ein Herr J. F. in der France musicale will die verschiedenen Schüsse aus der Musik entfernen. — Eine französischer Uebersetzung von Körners „Leier und Schwert“ mit den Weber'schen Melodien. — Die neueste Oper von Balevy „der Schriff.“ — Ueber Dr. G. W. Finkes Recension der „Allgemeinen Generalbaßlehre“ von Dr. G. Schilling.

Nr. 26. Die mechanischen musikalischen Spielwerke der Schwarzwälder. — Die Kunstzustände in Karlsruhe gehoben durch den Intendanten Baron von Gemmingen. — Luthers Kirchenlieder. — Die Einverleibung fremder des Salomonischen Wundertempels.

Nr. 27. Die Königin Victoria von England und ihre Liebe zur Musik. — Beispiel von dem Verfall der Kirchenmusik in Italien. — Die Musik der Türken. — Spohr ist in London angelangt; seine Unrigennützigkeit. — Ueber das musikalische Leben in Sachsen aus den „hallischen Jahrbüchern.“ — Das ächte Schlesische Musikfest gehalten zu Brieg. — Eine Landpartie der Mainzer Liedertafel. — In der großen Oper in Paris soll Beethovens „Fidelio“ gegeben werden. — In der Revue musicale wird behauptet, die Erfindung des Notenstichs gehöre Frankreich an. — Biographische Skizze von Peter Clermont. — Ein namenloses Kritikasterlein aus den Anfangsjahren des laufenden Jahrhunderts. —

Nr. 28. Gottfried Weber †. — Die Bull in Baden-Baden; seine Recensenten; seine Charlatanerie; seine künstlerischen Hausmittelchen. — Mozarts nachgelassene Werke; was von diesen weiter erschienen ist. — Mendelssohns „Paulus“ wird bei dem Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates nicht aufgeführt. — Berriot in Stuttgart angekommen. — Liszt wird in den Concerts spirituels in Wien spielen. — Halevy soll zum Professor der „lyrischen Composition“ am Conservatorium in Paris ernannt seyn. — Der erste, der Worte zur Musik gedichtet hat, war ein Barbar. — Ueber die Empfänglichkeit des Theater-Publikums. —

Nr. 29. Beriots Concert in Stuttgart — Musikalische Genüsse in Mannheim. — Wird ist nicht mehr beim Hofopernetheater in Wien angestellt; Unterhandlungen dieser Bühne mit Schmeyer. — Versammlungen des Märkischen Gesangsvereins in Potsdam. — Nächstens haben wir einen Göthe in der Musik. — Dr'ficil bei der Einnahme des dreitägigen Musikfestes zu Norwich. — Das Theater Carignano in Turin wird mit der Oper Gemma von Bergy eröffnet. — Donizetti macht in Spanien Glück. — Herolds „Zampa“ in Lissabon aufgeführt. — Leistungen der Pariser Opernetheater. —

Nr. 30. Joseph Wolfram zu Töplitz †. — Man weiß jetzt in Paris, wohin Joseph Mainzer als Künstler gehört. — Die letzte Jahresfeier der Akademie der schönen Künste in Paris. — Bei Heckel in Mannheim wird ein Bild erschienen, genannt M. A. Mozarts Verherrlichung, erfunden und gezeichnet von Professor J. Fübrich in Wien, in Stahl gestochen von Ed. Schuler in Karlsruhe. — Rossini's kurzer Aufenthalt in Rom. — Die Eröffnung des Teatro grande in Triest. — Ogiński's Todtenvolonaise. —

Nr. 31. In Berlin die hundertste Vorstellung von Spontini's Vestalin; Geschichte dieser Oper. — Lorzing hat in Leipzig seine neue Oper „Caramo“ zur Aufführung gebracht. — In Prag wird ein kleinerers Institut für praktische Musik errichtet. —

Nr. 32 Spontini's Rapporto interno alla Riforme della musica di chiesa. — Zwangsmaaßregeln zu Verbesserung der Kirchenmusik. — Reisen unserer Violinvirtuosen Beriot, Ernst, Molique, Täglichsbeck. — De Mario, ein ausgezeichneter neuer Tenor bei der Oper in Paris. — Der Gesangslehrer Coselli in Wien engagirt. — Mendelssohns Paulus kommt doch zur Aufführung in Wien. — Lachners Cantate „dir vier Menschenatter“ zu Potsdam aufgeführt. — In Leipzig singt einr Holländerin: Mdmsile. Elise Meerti. — Klagen über die Direction der Kön. Oper in Berlin. — Ole Bull's Concerte in Leipzig. — Feierliches Seelenamt in Darmstadt für Gottfried Weber. — Mortachi soll eine Oper für Brnedig componiren. — Moliques Concert in Mannheim.

Nr. 33. Plan zu einem Conservatorium in Dresden. — Aufführung des Don Juan mit der bisher weggelassenen Schlußscene. — Bei dem Musikfest in Norwich hat sich kein Deficit ergeben. — Das große Londoner Musikfest in der Kathedrale von Worcester. — In Wien hat man die Oper „La prova d'una opera seria“ mit deutscher Bearbeitung aufgeführt. — Novelle von L. Schefer „Händels Zorn und Fluch.“ — Literarische Dessertis. Erster Teller: Lobpsalm der Bayerischen Nationalzeitung über Ole Bull. Zweiter Teller: Lobpsalm der Münchener politischen Zeitung über Ebend. Dritter Teller: Unverdauliche Brei der Münchner Tagespost über Ebend. Vierter Teller: Ein Artikel der Augsburger Allg. Zeitung über Donizetti und die italienische Oper in Paris. —

Nr. 34. Glänzendes Concert mit lebenden Bibern in Warschau. Ueber über Bildermusiken. — Der Sänger Raphael Tandbotini zu Charlottenburg †. — Beriot in Wien. — Neue historische Symphonie von Spohr. — Der Opernecmponist Thomas in Paris schrieb ein Requiem. — Letzte Beitrag und Thätigkeit für Beethovens Denkmal. — Das französische Ministerium bewilligt Rouretts Kindern eine Pension. — Thalberg nimmt in einer Woche für drei Concerte in Westengland 650 Pfund ein — Die Orgeleinweihung in der herzogl. Schloßkirche zu Altenburg. — Concerte in Stuttgart gegeben von den Gebrüdern Wildeim (Pianist) und Gottfried (Harfenist) Krüger, sodann von Miß Rodena Anna Laidlaw. —

Nr. 35. Hegels Ansicht über musikalische Productionen in seinen Vorlesungen über Aesthetik. — Aufführung des Oratoriums Paulus von Mendelssohn in der K. K. Winterreitschule zu Wien — Der Sängerin Damoreau in Marseille stürzt in der Vestalin in das offene Grab der Julia. — Barnett in London arbeitet an einer Oper, deren Stoff Mozarts Leben entnommen sein soll. — Dürfen wir auf unsere großen Künstler stolz sein? — Ole Bull in Stuttgart eingetroffen. —

Nr. 36. Motique in Holland Artikel aus dem Amsterdamer „Handelsblatt“ über seine Erscheinung. —

Nr. 37. Liszt und Beriot krank in Wien. — Aufführung von Walter Göthe's Oper „Anselmo Lanela“ in Weimar. — Das neue Theater in Dresden mit dem Freischütz eröffnet — Das Theatre in Darmstadt wieder in vollem Zugr. — Das Museum in Darmstadt unterhält einen Dilettanten-Musikverein. — Der Berliner Pianist Taubert in München. — Prahlerische Annonce der Pianoforte-Fabrik Papr in Paris. — Die Gebrüder Grünederg in Halle a. d. S. patentirt für eine neue Mechanik der Pianoforte. — Das Opernrepertoir in Berlin. — Berlioz's neue Ouverture „Romeo et Julietta.“ — Originalaktenstück: „Sendschreiben des alten invaliden Tambours Hanz Fritz an S. K. Hoh. den Kronprinzen (jetzigen König) von Preußen bei Ueberreichung seiner Trommelkunst.“ — Musikalische Grillen gebegt von L. L. Bührlen.

Digitized by Google

Nr. 38. Kampf der Herren Reißad und Glasbrenner über den Violiniſten Prume. — Aufführung von Donizettis Betſaro in Wien. — Muſikaliſcher Wettkampf von Moſcheles und Chopin in Paris. — Warum die Muſik von dem weiblichen Geſchlechte mit Vorliebe getrieben wird. — Warum Auber ſo viele Galoppaden geſchrieben hat. — Herr Ole Bull und ſein ſchaffender Genius. — Muſical. Academie in Wien zum Beſten des Inſtituts der barmherzigen Schweſtern. — Die Amerikaner gewinnen die Oper lieb. — Cherubini's und Donizetti's Fruchtbarkeit. — Adam ſchreibt ein Ballet. — Friedrich Schneider hat ein neues Oratorium beendigt. — Concerte der Madame Pleyel in Leipzig. — Blüthe der Kunſt in Dresden. — Die große Orgel zu Freiburg in der Schweiz. —

Nr. 39. Spontinis Bericht über Kirchenmuſik. Eine neue Ausgabe claſſiſcher Kirchencompoſitionen — Neue Compoſition von Spohr. — H. Bertini der jüngere ſchreibt an einer Oper. — Ole Bull ſpielt überall daſſelbe. — Muſikaliſche Grillen von F. L. Bährlen. —

VI. Offizielle Bekanntmachungen des Vereins.
S. 49. 161. 297.

VII. Ankündigungen.
S. 80. 88. 104. 120. 128. 136. 160. 168. 176. 184. 200. 256. 280. 304.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrganges fl. 4. 6 kr. oder Thlr. 4.12.

März — Ankündigungs-Blatt. — 1839.

Indem wir das vom 4. April d. J. an beginnende Erscheinen der in der Ueberschrift genannten Zeitung hiemit öffentlich anzeigen, und das gesammte musikalische Publikum zur gefälligen Theilnahme an derselben einladen, glauben wir am sichersten diese dadurch zu erwecken, wenn wir, statt aller weiteren Anpreisung, welch' würdiges Journal dem betreffenden Publikum damit geboten wird, sofort die vollständigen Statuten des Vereins und die Namen seiner jetzigen verehrlichen Mitglieder hiemit bekannt machen, die am besten beweisen, welchem schönen und erhabenen Ziele der Verein zustrebt, und mit welchen reichen, tüchtigen Kräften er dazu versehen ist. Bei ersteren, den Statuten, machen wir besonders noch auf die §§. 20, 22, 23, 30 und folgende aufmerksam, als diejenigen, welche am nächsten darthun, wie wesentlich diese Zeitung sich von jedem andern derartigen Unternehmen unterscheidet, und wie sehr die ganze Gediegenheit und Redlichkeit ihres Inhalts durch den gesammten Verein selbst gleichsam verbürgt ist.

Wir halten uns überzeugt, daß diese Zeitung einem Verlangen der gesammten musikalischen Welt befriedigend entgegenkommt, und so überall sich der besten Aufnahme zu erfreuen haben wird.

Bestellungen nehmen alle gute Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes an. Wir bitten, sie bald zu machen.

Format, Druck und Papier ist diesem Anzeigeblatte gleich.

Schriftsteller und Künstler, welche nicht Mitglieder des Vereins sind, gleichwohl aber mittelst desselben ihren Leistungen Zutritt in die Oeffentlichkeit verschaffen möchten, verweisen wir noch auf §§. 24 und 38 der Statuten.

Statuten des deutschen National-Vereins.

I. Verhältnisse der Gesellschaft als solcher.

§. 1. Zweck des Vereins ist, durch Lehre und Beispiel auf eine allgemeinere gründliche Bildung in der musikalischen Kunst, besonders auf Förderung eben so wohl eines allgemeineren positiven Wissens, als geläuterten Geschmacks in derselben hinzuwirken.

§. 2. Zu dem Ende wird eine vom ersten April des Jahrs 1839 an unter Redaktion des Dr. Gustav Schilling und im Verlage des Ch. Th. Groos zu Karlsruhe erscheinende musikalische Zeitschrift, mit dem Titel: „Jahrbücher des Vereins für Musik und ihre Wissenschaft" zum einzigen öffentlichen Organe der Gesellschaft erhoben.

§. 3. Die Gesellschaft besteht aus ordentlichen, Ehren- und correspondirenden Mitgliedern. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder bleibt auf 20 festgestellt, und nur die Zahl der Ehren- und correspondirenden Mitglieder bleibt unbeschränkt.

§. 4. Zu ordentlichen Mitgliedern können nur solche Personen, Künstler und Kunstgelehrte ernannt werden, welche in irgend einem Zweige der musikalischen Kunst als Schriftsteller oder Componisten, also jedenfalls auch als Theoretiker, sich besonders ausgezeichnet haben; zu Ehren- und correspondirenden Mitgliedern dagegen auch alle anderen in irgend einer Art um die Kunst der Musik sowohl überhaupt, als um die Zwecke der Gesellschaft insbesondere verdiente Personen, Künstler oder Dilettanten.

§. 5. Ein Ehren- oder correspondirendes Mitglied kann, auch wenn von demselben die §. 4 dazu gestellten Bedingungen erfüllt sind, zu einem ordentlichen Mitgliede nur dann erhoben werden, wenn, wie §. 3 festsetzt, die Zahl 20 der ordentlichen Mitglieder nicht vollständig ist.

§. 6. Die Verfassung der Gesellschaft ist eine vollkommen demokratische, doch bilden den eigentlichen Staat derselben nur die ordentlichen Mitglieder, und kein anderes Mitglied hat Rechte und Theil an der Oberleitung.

§. 7. Die ordentlichen Mitglieder wählen durch schriftliche Abstimmung aus ihrer Mitte einen Gesellschaftsausschuß, der mit Einschluß des permanenten Secretärs aus sechs Mitgliedern besteht, und dem für die Zeit seiner Dauer alle Geschäfte der Oberleitung der Gesellschaft in so weit unbedingt und unbeschränkt übertragen sind, als dieselben keine Aenderung der Gesellschaftsstatuten betreffen, die nur von dem gesammten Körper der Gesellschaft der ordentlichen Mitglieder, nach Vortrag und Aufruf des Gesellschaftsausschusses, durch Abstimmung vorgenommen werden kann.

§. 8. Der Gesellschaftsausschuß wählt aus seiner Mitte wieder einen Präsidenten, der so lange alle voll-

Digitized by Google

ziehende Gewalt in sich vereinigt und den Vorsitz in dem gesammten Vereine führt, als die Zeit des Gesellschaftsausschusses dauert.

§. 9. Dieser wird nämlich alle Jahre, und zwar mit Eintritt eines jeden neuen Jahrs, durch gemeinschaftliche Abstimmung neugewählt; doch ist jedes austretende Mitglied wieder wählbar für denselben.

§. 10. Dem Gesellschaftsausschusse mit seinem Präsidium gegenüber steht als Referent in allen Vereinsangelegenheiten der permanente Secretär des Vereins, welche Stelle Dr. G. Schilling als Gründer des Vereins und Redakteur der Zeitung bekleidet.

§. 11. Bei den Berathungen des Gesellschaftsausschusses hat der Präsident, nicht aber bei den Abstimmungen eine Stimme; eben so der permanente Secretär.

§. 12. Alle Ernennungen zu ordentlichen oder Ehren-, wie correspondirenden Mitgliedern, so auch alle mögliche Ausschlüsse eines Mitgliedes aus dem Vereine, gehen nach darüber angestellter Berathung mittelst eigens dazu gedruckter Diplome (oder im zweiten Falle Decrete) von dem Gesellschaftsausschusse aus, und die Ausfertigung der Diplome, wie Decrete, selbst geschieht vom permanenten Secretär mit Unterschrift des Präsidenten und Beidrückung des Gesellschaftssiegels.

§. 13. Jedes ordentliche Miglied hat das Recht, dem Gesellschaftsausschusse Vorschläge zu Ernennungen oder welcher andern Art zu machen, und zwar mittelst des permanenten Secretärs, welcher den Mittelpunkt des gesammten Geschäftskreises ausmacht. Dieser legt den schriftlich bei ihm eingereichten Vorschlag dem Gesellschaftsausschusse vor, eröffnet die Berathung, sammelt dann die Abstimmungen, und versendet endlich diese zum Beschlusse an den Präsidenten.

§. 14. Bei allen Berathungen, Entschließungen, wie sonstigen Vornahmen des gesammten Vereins oder seines Gesellschaftsausschusses, bleibt der §. 1 ausgesprochene Hauptzweck des Vereins auf der Grundlage der Statuten eigentlichster und vornehmster Leitpunkt.

§. 15. Zwar will der Verein vor Allem einen Mittelpunkt deutscher Musikkultur in sich abschließen, wie solches auch sein Name und sein Zweck schon aussprechen; gleichwohl sind würdige Ausländer nicht von der Aufnahme in denselben ausgeschlossen.

§. 16. Alle Kosten des Vereins, welcher Art und welches Namens auch, werden von dem Ertrage der zu seinem Organe erhobenen Zeitschrift bestritten, und daher alle Zusendungen an den permanenten Secretär durch die Post, oder durch den Buchhandel, unfrankirt, jedoch mit dem Beisatz „für den Verein ꝛc.“, gemacht.

II. Verhältniß des Vereins zu seiner Zeitung.

§. 17. Eigenthümer dieser §. 2 genannten Zeitschrift sind Buchhändler Ch. Th. Groos in Karlsruhe und Dr. Gustav Schilling, ersterer als Verleger und letzterer als verantwortlicher Redakteur; daher hängen alle besonderen Einrichtungen derselben, die in weiter keiner näheren Beziehung zu dem Vereine stehen, auch nur von diesen beiden Männern ab.

§. 18. Gleichwohl bleibt die Zeitung, als **öffentliches Organ der Gesellschaft**, auch hauptsächlich nur den Zwecken und Angelegenheiten dieser gewidmet.

§. 19. Daher steht dieselbe jedem Mitgliede des Vereins, irgend welcher Klasse, zum freien Ausspruch und Austausch seiner Ideen offen, und ist insbesondere jedes ordentliche Mitglied des Vereins verpflichtet, von Zeit zu Zeit, zum wenigsten alle halbe Jahre eine dem §. 1 ausgesprochenen Hauptzwecke des Vereins entsprechende Originalabhandlung über irgend einen Gegenstand aus dem Gebiete der Musik zu verfassen und der Redaktion der Zeitung, zur Veröffentlichung derselben durch diese, zuzusenden, eben so jedes correspondirende Mitglied einen den Zustand der Musikkultur seines Wohnorts oder seines Landes, wie der daselbst vorkommenden vorzüglicheren Leistungen in der Musik besprechenden Bericht.

§. 20. Ferner sind beide, jedes ordentliche, wie jedes correspondirende Mitglied des Vereins, verpflichtet, sich der gründlichsten Kritik der ihnen von der Redaktion der Zeitung zu dem Behufe zugesandten Werke zu unterziehen, und solche in jener zu veröffentlichen, wobei jedoch der Grundsatz stets fest gehalten bleibt, daß Niemand ein Werk zur Recension erhält oder annimmt, bei dessen Inhalt, Gestalt, Formodor Abfassung er auf irgend eine Weise betheiligt ist.

§. 21. Die Beiträge der Mitglieder zu der Zeitung werden, je nach Erforderniß und wie es der Ertrag der Zeitung selbst zuläßt, honorirt.

§. 22. Um so viel als nur immer möglich aller Parteilichkeit und allem sonstigen journalistischen Unwesen vorzubeugen, als dem Zwecke und der Würde des Vereins zuwider, muß jedes Mitglied den von ihm zur Veröffentlichung in der Zeitung der Redaktion zugesandten und veröffentlichten Beitrag, welcher Art dieser nun sei, mit seinem vollen Namen unterzeichnen.

§. 23. Behält gleichwohl der permanente Secretär als Redakteur der Zeitung auch die Verantwortlichkeit für dieselbe, und hat er in sofern das Recht, ihm nicht geeignet erscheinende Beiträge, selbst ordentlicher Mitglieder, von der Veröffentlichung durch die Zeitschrift auszuschließen, so bleibt, im Falle daraus zwischen ihm und dem Verfasser solcher Beiträge entstehenden Streitigkeiten, der Gesellschaftsausschuß, wenn er darum angerufen wird, der oberste Schiedsrichter; doch nur ein Mitglied des Vereins hat, wenn ihm auf solche Weise von Seiten der Redaktion der Zeitung Unrecht geschehen zu seyn scheint, das Recht, die Entscheidung des Gesellschaftsausschusses durch den Präsidenten anzurufen.

§. 24. Geeignete Arbeiten von Nichtmitgliedern des Vereins sind von der Aufnahme in die Zeitung nicht ausgeschlossen, nur liegt die Entscheidung darüber lediglich in Händen der verantwortlichen Redaktion.

§. 25. Da die Zeitung das einzige und wirksamste Mittel ist, dem Hauptzwecke des Vereins, der Förderung eines allgemeineren gründlichen Wissens und geläuterten Geschmacks, gemäß zu arbeiten und immer näher zu kommen, so ist natürlich auch das Wohl der Gesellschaft unzertrennlich an das Wohl der

Digitized by Google

Zeitschrift geknüpft, und jedem Mitgliede muß mit jenem auch dieses gleich sehr am Herzen liegen, und es wird daher auf alle Weise und nach allen Kräften auf die immer größere Verbreitung derselben hinzuwirken streben.

§. 26. Alle Angelegenheiten des Vereins, die Namen seiner Mitglieder, seine Statuten, Verhandlungen und Beschlüsse des Ausschusses u. s. w. kommen durch die Zeitung zur öffentlichen Kenntniß, wie denn alljährlich auch ein Rechenschaftsbericht über das Gethane und Gewirkte darin ausgegeben wird.

§. 27. Jedes Mitglied, aller drei Klassen, erhält die Zeitung zu zwei Dritttheilen des gewöhnlichen Ladenpreises auf dem Wege des Buchhandels zugesandt.

§. 28. Verein, wie Zeitung, stehen unter dem Schutze der Landesregierungen, und als ihr Hauptsitz gilt die Haupt- und Residenzstadt des Großherzogthums Baden, Karlsruhe, als Verlagsort der Zeitung, und die Haupt- und Residenzstadt des Königreichs Würtemberg, Stuttgart, als Wohnort des permanenten Secretärs.

III. Organismus der Zeitung des Vereins.

§. 29. Ausgegeben wird von der Zeitung regelmäßig am Donnerstage jeder Woche eine Nummer, einen Druckbogen in gr. 4 stark, und von dem permanenten Secretär als verantwortlicher Redakteur unterzeichnet, so daß also im ganzen Jahre 52 Nummern oder Bogen davon erscheinen.

§. 30. Der Inhalt zerfällt seiner äußern Einkleidung nach vornehmlich in folgende vier Hauptrubriken: Abhandlung, Critik, Correspondenz, und kleine Zeitung unter dem Namen Feuilleton, welche sämmtlich auch in jeder einzelnen Nummer repräsentirt werden. Seiner innern Tendenz nach bleibt er unerschütterlich festgehalten an den §. 1 und sonst ausgesprochenen Hauptzwecken des Vereins, so daß die Jahrbücher des Vereins nicht wie gewöhnliche Zeitungen und Tagsblätter, gleichsam mit dem Rothstift eines Redakteurs geschrieben erscheinen, sondern die 52 Nummern des Jahrs ein treues Abbild geben von der Geschichte und den Leistungen der Musik in dem Zeitraume, und die ganze Zeitung sonach einen fortdauernden historischen Werth behält.

§. 31. Um jedoch auch dem Bedürfnisse der laufenden Nachrichten entgegenzukommen, und die Leser stets mit den merkenswerthesten Erscheinungen und Begebenheiten auf dem Gebiete der Musik im Momente ihres Vorgangs gegenwärtig zu erhalten, ist diesem Theile der Aufgabe, welche ein regelmäßig erscheinendes Journal zu lösen hat, jene kleine Zeitung, oder das Feuilleton gewidmet, das daher auch vom Redakteur allein besorgt wird, und Alles giebt, was nicht in das Departement der Abhandlung, Critik oder Correspondenz gehört, als insbesondere alle Arten von Personalnachrichten.

§. 32. Die Critik schließt alles Unbedeutende von sich aus, und beschäftigt sich, dem Ernste und der Würde ihrer Haltung angemessen, nur mit den wichtigsten und bemerkenswerthesten Erscheinungen in dem Gebiete der musikalischen wie der dieser verwandten Literatur.

§. 33. Eben so und aus denselben Gründen verschmäht die Correspondenz alles detaillirte Aufzählen von Alltäglichkeiten, eine besondere Aufmerksamkeit nur dem besonders Ausgezeichneten widmend, und im Uebrigen die Begebenheiten ihres betreffenden Orts oder Landes nur in ihrer Totalität, das Einzelne nur in seiner Wirkung auf das Ganze, und das Ganze nur in seinem Einflusse auf die allgemeine Kunstcultur und Kunstförderung auffassend.

§. 34. Die Aubrik der Abhandlung umschließt das gesammte Gebiet der Musik in allen seinen verschiedenen Zweigen und Richtungen, und trifft in seiner Repräsentation derselben eine gefällige Abwechselung, um die Bedürfnisse des Historikers wie Literaten, Aufsikers wie jedes theoretischen oder praktischen Musikers in möglichster Gleichmäßigkeit und Gleichzeitigkeit zu befriedigen.

§. 35. Wenn §. 22 festsetzt, daß alle Beiträge zu und in der Zeitung mit den Namen ihrer Verfasser unterzeichnet seyn müssen, so ist davon jedoch das Feuilleton, als von dem Redacteur allein vertreten, ausgeschlossen.

§. 36. Der Verein will hauptsächlich zwar auf deutschem Boden einen Gesammtkörper bilden, von welchem aus eine in die Verhältnisse des öffentlichen wie gesellschaftlichen Lebens tiefer eingreifende und den höheren Forderungen der Kunst entsprechende regere Belebung der musikalischen Interessen möglich ist, allein in so fern vornehmlich aus der Vergleichung nur das Wahre und die Richtigkeit der menschlichen Erkenntniß hervorgeht, wird auch das Ausland würdig namentlich in dem Departement der Correspondenz der Zeitung vertreten.

§. 37. Wahlspruch des Vereins und Motto seines Organs ist: **Omnia ad majorem Dei gloriam**, und in diesem Sinne denn auch verbreitet sich allein seine Stimme über die Kunst, welche Sprache der Welt ist.

§. 38. So soll alles Gute und Wahre, Schöne, Erhabene, und was darnach strebt, in dem Vereine und seinem Organe einen kräftigen Schutz wie beharrlich treuen Freund; alle Verirrung einen wohlmeinenden Führer; alles Dunkle eine klare Beleuchtung; aber alle Anarchung auch einen strengen Richter, und jede frevlerische Verletzung der Kunst einen unerbittlichen Rächer finden.

IV. Weitere Wirksamkeit des Vereins.

§. 39. Vom nächsten Jahre 1840 an setzt der Ausschuß des Vereins, besonders zur Aufmunterung jüngerer Talente, jährlich einen Preis aus zur freien Bewerbung durch Lösung irgend einer nach vorangegangener Berathung festgestellten Aufgabe. Die näheren, diesen Theil seiner Wirksamkeit betreffenden Einrichtungen und Bedingnisse, die sich nach der Art der Aufgabe modificiren, werden jedesmal durch die Zeitung bekannt gemacht.

§. 40. Als allgemeine Regel gilt dabei jedoch, daß das Urtheil über die eingelaufenen Arbeiter einer aus den ordentlichen Mitgliedern des Vereins besonders dazu gewählten Commission anvertraut, und daß die als preiswürdig erkannte Arbeit, welcher Art sie nun ist, Eigenthum des Verlegers der Zeitung des Vereins und von demselben durch den Druck veröffentlicht wird.

Entworfen im Dezember 1838, revidirt und genehmigt Januar 1839.

Der permanente Secretär des Vereins
Dr. G. Schilling
in Stuttgart.

Digitized by Google

Verzeichniß
der
jetzigen Mitglieder des Vereins.

A. Ordentliche Mitglieder.

Herr Hofcapellmeister **Dr. Spohr** in Kassel (für dieses Jahr auch Präsident des Vereins).
„ Hofcapellmeister **Reissiger** in Dresden.
„ Hofcapellmeister **Dr. Fr. Schneider** in Dessau.
„ Professor **Dr. Marx** in Berlin.
„ **X. Schnyder von Wartensee** in Frankfurt a. M.
„ **Dr. Schilling** in Stuttgart (zugleich permanenter Secretär des Vereins).
(Obige sechs Mitglieder bilden in diesem Augenblicke auch den Gesellschaftsausschuß).

Herr Director u. **Häser** in Weimar.
„ Ritter **Rink** in Darmstadt.
„ **Dr. Kahlert** in Breslau.
„ Hofcapellm. **Lobe** in Weimar.
„ Diaconus **Dr. Keferstein** in Jena.
„ Director **Dr.** Löwe in Stettin.
„ Ritter **v. Seyfried** in Wien.
„ Frhr. **v. Poißl** in München.
„ Professor **Dr.** Fröhlich in Würzburg.
„ Geh. Kriegsrath v. **Kretschmer** in Lucsau.

B. Correspondirende Mitglieder.

Herr **Dr. Sievers** in Rom.
„ Musikdirector **Seyffert** in Naumburg.
„ Lehrer **Gelbke** in Petersburg.
„ **Mr. Taylor** in London.
„ **Mr. Thomson** in Edinburg.
„ Landgerichtsadvocat **Schariczer** in Preßburg.
„ Lehrer **Berg** in Straßburg.
„ **Dr. Griepenkerl** in Braunschweig.
„ **Dr. Lichtenthal** in Mailand.
„ Seminarlehrer **Schütze** in Dresden.
„ **Dr. Goßmann** in Würzburg.
„ Hoforganist **Enkhausen** in Hannover.

Herr Professor **Dr. Becher** im Haag.
„ **Vermeulen** in Rotterdam.
„ Hofmusikdirector **Dr. Gaßner** in Karlsruhe.
„ **Dr.** und Professor **Breidenstein** in Bonn.
„ **H. Panofka**, und
„ **G. Kastner** in Paris.
„ Musikdirector **Tämann** in Königsberg.
„ Professor **Dr. Deyks** in Coblenz.
„ **A. Gathy** in Hamburg.
„ **R. Schumann** in Leipzig.
„ **L. Berger** in Berlin.
„ Organist **Mendel** in Berlin.

C. Ehren-Mitglieder.

Herr Director Ritter **v. Fetis** in Brüssel.
„ **Beriot** in Paris.
„ **Berlioz** ebenda.
„ Director **Sim. Mayer** in Bergamo.
„ **Mr. J. Barnett** in London.
„ **B. Romberg** in Berlin.
„ Hofcapellmeister **Aiblinger** in München.
„ **Moscheles** in London.
„ Hofrath **Rochlitz** in Leipzig.
„ Geh. Rath **v. Winterfeldt** in Berlin.
„ Hofcapellmeister **Methfessel** in Braunschweig.
„ Musikdirector **Mühling** in Magdeburg.
„ Musikdirector **Bischoff** in Hildesheim.
„ Musikdirector **Moserius** in Breslau.
„ Generalmusikdirector **Dr.** Ritter **v. Spontini** in Berlin.
„ Director **D. Weber** in Prag.
„ Professor **Eisenhofer** in Würzburg.
„ Cammerwirtuos **Maiseder** in Wien.
„ Hofcapellmeister **Kalliwoda** in Donaueschingen.
„ Frhr. **v. Lannoy** in Wien.

Herr Cammervirtuos **Thalberg** ebenda.
„ Musikdirector **Wilke** in Neuruppin.
„ Hofcapellmeister **Täglichsbeck** in Hechingen.
„ Hofcapellmeister **Lindpaintner** in Stuttgart.
„ Cammerm. **Fürstenau** in Dresden.
„ Cammerm. **Bärmann** in München.
„ Capellmeister **Krebs** in Hamburg.
„ Musikdirector **Molique** in Stuttgart.
„ Hofcapellmeister **Dr. Marschner** in Hannover.
„ Hofcapellmeister **Pott** in Oldenburg.
„ Capellmeister **Kreutzer** in Wien.
„ Hofcapellmeister **Lachner** in München.
„ Musikdirector **Dr. Mendelssohn-Bartholdy** in Leipzig.
„ Staatsprocurator **Anschütz** in Coblenz.
„ **Fr. Hünten** ebenda.
„ Ritter **v. Eherubini** in Paris.
„ Hoforganist **Schneider** in Dresden.
„ Hofcapellmeister **Strauß** in Karlsruhe.
„ Hofcomponist **Tomaschek** in Prag.
„ Cammerm. **Hauptmann** in Kassel.

Der ganze Verein steht unter dem Protektorate Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen.

Verleger, Schriftsteller und **Componisten**, welche wünschen, daß ihre Werke in der Zeitung angezeigt und beurtheilt werden, wollen Exemplare davon dem **Secretariate** einsenden. Auch noch **ungedruckte** Werke, **Manuscripte**, werden zu dem Zwecke angenommen und im Sinne des Vereins befördert.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 4 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 3. 6 kr. oder Thlr. 2. 10.

Erster Jahrgang. Nr. 1. 4. April 1839.

Die Musik in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Weltordnung.

Eine Apologie in Aphorismen.

„Allerdings thut es Noth, schrieb mir vor Kurzem ein ehrenwerthes Mitglied des Vereins, daß einmal etwas Ernstliches in unserer Kunst und namentlich auf deutschem Boden geschieht, denn so, wie die Sachen jetzt stehen, scheint es mir fast, als ist die Menschheit satt ihrer geworden und kann mit der Gewißheit auch nur einigen erklecklichen Erfolgs gar nicht mehr durch sie auf diese gewirkt werden.“— Ich muß dahin gestellt seyn lassen, in welchem Sinne der Verfasser diese Worte eigentlich von mir verstanden wissen wollte, aber daß er weder eine absolute Verderbtheit der Kunst selbst, oder ein gänzliches Erschlaffenseyn ihrer Kräfte, noch ein völliges Ermatten und kaltes Hinsterben der Welt in ihrer Empfänglichkeit für die unnennbar vielen Schönheiten derselben damit ausdrücken gesonnen war, bin ich gewiß und bürgt mir sein edler, stets reger Sinn für alles Gute, Schöne und Erhabene in der Kunst wie in der Welt überhaupt. Doch sei es, daß die mancherlei Kränkungen vielleicht, welche er bereits durch die vielen Verkehrtheiten und Extravaganzen zu erdulden hatte, mit welchen heutzutage die Kunst sich meist zur Schau trägt, auch in solch' vorwurfsvolle Deutung ihn die Worte aussprechen ließen (es giebt nämlich Augenblicke im menschlichen Leben, wo die Bitterkeit und Heftigkeit der Berührungen zu einem Zweifel an allem bessern Elemente in der Welt zu verleiten im Stande sind), so möge er mir aber in dem, wenn auch betrübten Glauben, daß es noch viele Andere giebt, die eben dieseseine Meinung theilen, auch gestatten, daß ich öffentlich hier ihn an eine innerste Wesenheit der Kunst, an jenen nothwendigen Zusammenhang erinnere, in welchem diese selbst mit der ersten Idee der Schöpfung, der allgemeinen Weltordnung steht, und darauf gestützt dann mich der beseligenden Hoffnung überlasse, daß diese einzige Anschauung schon ihn und alle seine Meinungsgenossen überzeugen wird von der erhabenen Stellung, welche die Musik, und was an ihr ist (ihrer ersten eigentlichsten Idee nach), im Leben der Menschheit und der ganzen menschlichen Gesellschaft im Großen wie im Kleinen, einnimmt, und wie, wenn unter die se Stufe sie irgendwo sank, weniger die Welt selbst, noch die Kunst, als vielmehr die, die in's Leben sie zu fördern berufen sind, die Schuld davon tragen.

Im unmittelbaren Zusammenhange mit der allgemeinen Weltordnung, sage ich, steht die Musik, und von daher allein nur datirt sich zunächst der hohe Rang, den sie nicht allein unter den verschiedenen Künsten für sich, sondern auch in dem Leben selbst und der menschlichen Gesellschaft, betrachten wir diese von dem Standpunkte des Staats oder der Religion oder der Universalität des Weltalls überhaupt, einzunehmen berechtigt ist und wirklich auch einnimmt.— Was ist Weltordnung?— Lassen Sie uns dieselbe anschauen zuvörderst nur als das nothwendige Princip, aus welchem die ganze Schöpfung erstand; ist es nicht dieses Princip auch, durch welches die ganze Musik in's Leben trat? — das Princip der inneren wie äußeren Nöthigung? — und ist Etwas wohl in der Welt, das sein uranfängliches Entstehen und Werden mit mehr Recht und Wahrheit auf eben dieses Princip gründete und gründen dürfte als die Musik? — Falsch nenne ich die Ansicht, nach welcher unsere Kunst Nichts wäre als ein bloßes Werf der Nachahmung der Natur: nach der innersten und urinnerlichsten Idee jenes Weltprincips ging sie nicht etwa hervor durch den bloßen Willen des Menschen, sondern ward in und mit ihm bereits erschaffen.— „Lasset uns Menschen machen, sprach Gott, ein Bild, das uns gleich sei, und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn!“ Das haben Sie hundertmal gelesen in jenem heiligen Buch der Weihe, und sollten Sie dabei nicht ein einzigmal auch nur daran gedacht haben, daß mit dieser Offenbarung des Höchsten auch dem Menschen wieder die Kraft werden mußte, sein Innerstes zu offenbaren der Welt wie Dem, den er als den Vater, den Schöpfer derselben anbetet? — Aber wozu greift er, zu welchem Mittel, wenn der Drang seines Innersten ihn zu solcher Offenbarung nöthigt? — zu dem Tone, der Musik. Das Wort blos, oder das Zeichen, reichen hier niemals aus.

Doch lassen Sie uns die allgemeine Weltordnung auch auffassen als die Gottheit selber, als die göttliche Kraft, welche in dem Seyn aller Dinge wohnt, und der innigste Zusammenhang, in welchem unsere Kunst mit derselben steht, hebt sich nicht auf. Es ist hier das Band, welches Religion und Musik auf so innige Weise umschlingt, das uns davon überzeugt. Die Kunst, sagt man, geht blos von dem Menschen aus, denn nur durch eine freie,

Digitized by Google

ein mit menschlichen Sinnen zu erfassendes Leben schaffende Bildsamkeit der Schönheit entsteht die Kunst: allerdings —

„Dein Wissen theilest du mit vorgezogenen Geistern,
Die Kunst, o Mensch! hast du allein" —

aber gebt denn dieser Mensch allein nur zu Gott, kommt er nicht vielmehr auch, ein ewiger Geist, von Gott, und trägt so ein Andenken jenes früher geschauten Heiligen, der himmlischen Güte und Liebe, in süßester Bewußtlosigkeit in sich? — Und dieses Andenken eben ist die Fantasie, die sich unaufhaltsam hinsehnt zu einem geschauten Ideale, das seine ewigen Lichtstrahlen zurückleuchten läßt auf die Bahn des mahnenden Strebens nach Gottähnlichkeit durch Tugend und Liebe, die, wie Plato sagt, um desto reiner ist, je mehr ein lebendiges Andenken früherer Weihe in uns wohnt. Die höchste Schönheit, welche wir in unserer Kunst gestalten, ist das Göttliche in der Welt. Der Mensch ist ihr Subjekt, das Göttliche, die Gottheit ihr Objekt. Werfen Sie mir nicht ein, daß dies wohl auf die Kunst im Allgemeinen, nicht aber so sehr auf die Musik insbesondere passe: giebt es eine subjektivere Kunst wohl als die Musik? — Vollbringt eine Kunst mehr, denn die Musik, das völlige Zurückziehen in die Subjektivität sowohl nach Seiten des Innern als nach Seiten des Aeußern? — Nennen Sie mir eine Kunst, die bei aller Objektivität doch noch so sehr blos subjektiv bleibt denn die unsrige. Werfen Sie mir auch nicht ein, daß die Religion, welche uns allein zur Erkenntniß jenes Höchsten, der Gottheit, führt, ihren Ursprung nicht herleite von dem Menschen, sondern diesem nur mittelst einer höhern Offenbarung geworden sei, und nicht so die Kunst: konnte jene Offenbarung anders geschehen denn nur durch eine Einwirkung auf unsere Einbildungskraft, welche ist eine Thätigkeit unserer Seele? und welche Kunst ist es wieder, die mehr diese Thätigkeit an- und aufzuregen vermag, als eben die subjektivste, die Musik, die einzige Kunst der Seele? — Kein Mensch in der Welt wohl lebt, dem nicht Momente höherer Ahnung und Weihe ankommen, in denen er gleichsam das Beengende des blos Irdischen zu seinem Bewußtseyn bringt: was ist dann in solchen Augenblicken, worin er allein noch Befriedigung fühlt, und wodurch seine Seele, sein Geist sich gleichsam hinweggehoben scheinen aus dieser materiellen Fessel zu jenem seligen Eden, von welchem er einst gekommen ist? — der subjektive Ton, die Musik, welche dem Hellseher Plato schon war die Wissenschaft der Liebe, und welche allein ist die Sprache des Herzens, der Empfindung, durch welche — wie Novalis sich ausdrückt — der Geist frei, unbestimmt angeregt wird, was ihm so wohl, so vaterländisch thut, daß er auf diese kurzen Augenblicke allein sich so ganz in seiner Heimath fühlt.

Begreifen wir drittens aber auch die allgemeine Weltordnung nur als das ordnende Prinzip, das in der Welt als ein Ganzes wohnt und ihre gesammten Theile als solches nach einem allgemeinen Naturgesetze zusammenhält, so ist es ja die Musik auch gleichsam nur, in welcher diese Weltordnung gewissermaßen sich manifestirt. Geben Sie einen andern Namen jenem allgemein ordnenden Principe, der verständlicher vielleicht erscheint dem menschlichen Wissen, und es kann nur seyn — Rhythmus; Rhythmus jedoch, und was er in sich faßt, erscheint nirgends in der Welt, bei keiner Sache und keinem Gegenstande, in keiner Wissenschaft, noch einer Kunst oder auch nur Idee, so sehr als das einzig bewegende Element, denn in der Musik. *Harmonia* nannten die Alten schon das Gesetz der Aneinanderreihung der Töne, wodurch die Musik sich zu einer schönen Kunst gestaltet, und *Harmonia* war ihnen Uebereinstimmung aller Dinge, Weltordnung. Der Rhythmus der Natur, nach welchem keine Wirkung ist ohne Ursache, und nach welchem im geistigen wie im räumlichen Leben Nichts geschieht, dem nicht ein Erzeugendes als erster Grund voranginge, wie dem Werden immer ein Seyn, hat in der Musik allein sich gleichsam offenbart in seinem ganzen Umfange, und wird daher auch nur erfaßt und begriffen, wenn wir ausgehen von unserer Kunst, und durch sie uns einen Weg bahnen zu der Idee des unendlichen Weltalls, wo die Hypothese eines Magnetismus oder einer elektrischen Kraft vergeblich zum Ziele führen. Spricht dafür doch auch jene erhabene Pythagoräische Idee einer Sphärenmusik. —

Und endlich mögen Sie den Begriff der allgemeinen Weltordnung auch entziffern auf dem Standpunkte der allgemein menschlichen Gesellschaft, nach ihrer ersten wie nächsten Bestimmung, und Sie können den Einfluß nicht läugnen, den die Musik so wesentlich auch von dieser Seite her auf dieselbe äußert. — Was durch die Musik in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche; sie ist die Kunst des Gemüthes, und wendet sich unmittelbar an dasselbe, doch mittelst seiner dann nicht weniger an alle übrigen Vermögen des menschlichen Geistes: eine Mittelbarkeit aber, die um so sicherer zum Ziele führt, als alles direkte Losdrängen auf einen sittlichen oder bildenden Zweck stets noch die eigentliche Absicht verfehlte. Unser Innerstes jedoch nur, nicht das Aeußere, kann als lebend gedacht werden in der menschlichen Gesellschaft, wenn wir diese betrachten in Rücksicht auf ihre einzige und hauptsächlichste Bestimmung; und so muß denn auch die Musik, wie keine andere Kunst oder Wissenschaft die gesammte Innerlichkeit umfassend, ergreifend, leitend und aufregend, nothwendig also der sicherste Führer erscheinen zu jener Bestimmung und der erfahrenste Erzieher und Bildner für die Gesellschaft. Die Malerei vermag zwar ebenfalls das innere Leben und Treiben, die Stimmungen und Leidenschaften des Herzens, Situationen, Conflicte und Schicksale der Seele in Physiognomien und Gestalten auszudrücken, aber was wir in Gemälden vor uns haben, sind Alles nur objektive Erscheinungen, von denen das anschauende Ich, als inneres Selbst, noch unterschieden bleibt. Nicht so die Musik, die bei der Darstellung schon dieses Ich in bleibenden Anspruch nimmt, und durch ihr haltungsloses freies Verschweben deutlich zeigt, daß sie blos eine Mittheilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Innern und Subjektiven getragen, und nur für das subjektive Innere da seyn soll. Freilich bleibt der irdische Leib, alles tiefen Sehnens ungeachtet, dennoch ein großer Halbtheil der Menschheit, und wenn auch das Innere blos das eigentlich Lebende ist in der menschlichen Gesellschaft, so offenbart sich dieses Innere doch nur in dem Körper; aber das ist ja auch der Vorzug

Digitized by Google

der Musik und beweist um so klarer ihren innigsten Zusammenhang mit dem ganzen Daseyn, daß sie um eben jenes Verhältnisses des Geistes zum Körper willen nicht blos malt Bewegungen der Seele, sondern auch Bewegungen des Körpers, und daher nicht blos *inneres*, sondern auch *äußeres* Leben ausdrückt auf eine für den wirksamsten Theil des Innern, die Seele, verständliche und fühlbare Weise. Auch nur rein *sittlicher* Natur kann diese Weise seyn, und daher die *Wirkung* der Musik in jedem Falle nur eine *veredelnde*.

Bei solch' enger Beziehung der Musik nun aber zu dem *gesammten* Daseyn, zu der *allgemeinen* Weltordnung, mögen wir diese deuten in welchem Sinne des Wortes auch, wo die Musik stets erscheint als ein von dem Princip der Natur selbst gleichsam aufgeerbtes unveräußerliches, zu ihrer höchsten Bestimmung unentbehrliches, und die harmonische Ausbildung wesentlich förderndes Eigenthum der gesammten Menschheit, kann doch wahrlich wohl die Rede nicht mehr seyn von einem „Sattwerden" an ihren Leistungen, oder von einer absoluten Verderbtheit und Erschlaffung ihrer selbst, sondern müssen wir allen Grund von Erscheinungen, die zu solchem Urtheil mit irgend welchem Rechte anreizen, lediglich nur suchen und finden in der Art und Weise, in welcher die Leistungen der Musik oder vielmehr sie selbst im Leben zur Erscheinung kommen. Ideen soll unsere Kunst in's Leben fördern, welche eine bestimmte Richtung haben auf die weitere Ausbildung, Entwickelung und Veredlung der Menschheit. Lassen Sie uns denn solche Ideen durch sie in's Leben fördern, und, im wesentlichen Antheil an der Führung zu ihrer allgemeinen Bestimmung sie erblickend, wird auch die Menschheit wieder einen regeren Antheil an ihr nehmen. Lassen Sie uns selbst erst und unsere Künstler sie in dem Werthe anschauen und mit solcher Werthschätzung behandeln, daß sie in ihrer ganzen Lichtgestalt hervortrahlt aus dem Getriebe des Weltalls, und auch die Menschheit, Kirche und Staat, werden ihr den Rang zuerkennen, den sie ihrer ersten Idee nach auf der Tafel der allgemeinen Weltordnung einnimmt. Die Kunst nicht, die Welt noch weniger, die Künstler nur, sind Schuld, wenn ihre Kunst versinkt; diese Schuld bezahlt einmal, und das positive Eigenthum wächst unaufhaltsam heran zum überschwenglichen Reichthum. „Ein unschuldiges Mittel gegen die Langweile ist die Musik:" solche Meinung, solchen Glauben impfte nicht die Kunst, auch nicht die Natur dem Volke ein, sondern nur der Künstler, und die Gewohnheit an seiner müssigen Tändelei; reißen wir die Narben wieder auf und gießen anderen, besseren, wahreren Stoff in die Wunde, und die Wirkung wird auch eine bessere, edlere, wahrere seyn. Was Gott schuf zu seiner Offenbarung, werde auch nur gebraucht, sich ihm zu offenbaren, und es ist zur Vermittlerin geworden zwischen Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit — die Musik. —

Dr. Gustav Schilling.

Literatur.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel: Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen, von **A. B. Marx**, Prof. und Doktor der Musik ꝛc. zu Berlin. Zwei Theile gr. 8. Erster Theil XVI und 445, zweiter Theil VIII und 583 Seiten. Preis beider Bände 6 Rthlr. oder 10 fl. 48 kr. rhein. 1838.

Von vorn herein schon muß ich gestehen, daß dieses Werk in mehr denn blos einer Hinsicht meine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog, und ich mein öffentliches Urtheil über dasselbe, von so manchen Seiten her es auch schon verlangt ward, eben deshalb, aus dem einfachen Grunde so lange aufschob, um vollkommen Herr zuvor zu seyn seines Inhalts in seinem ganzen Umfange und nicht nach einem blos flüchtigen Durchblättern vielleicht denselben unterordnen zu müssen individuellen Ansichten, die niemals in der Kritik mit jener Souverainität sich geltend machen sollten, als es jetzt meistens zur Mode geworden zu seyn scheint, oder meine verehrlichen Leser abzuspeisen mit einer Nomenclatur blos der abgehandelten Sachen, welche das vollständige Inhalts- und Sachverzeichniß, die dem Buche zu schicklicher Erleichterung des Auffindens der einzelnen Gegenstände so weislich beigegeben worden sind, schon selbst und weit vollständiger darbieten. Das wäre eine Versündigung gewesen sowohl an dem hohen Gegenstande der Kunst, der hier seiner theoretischen Grundlage nach entwickelt wird, als an dem sichtbaren Fleiße auch, wie der eminenten Kraft, dem tiefen Geiste und großen Talente, womit der Herr Verfasser jene Entwicklung von ihrer ersten Anlage an vollbringt.

Die Welt weiß, glaube ich, oder wenigstens diejenigen, welche sich mehr und näher mit der Musik und ihrer Literatur beschäftigen, hoffe ich, wissen, von welchem Standpunkte aus ich unsere Kunst anschaue, und von welchem Standpunkte aus, ich und mit mir noch viele Andere, die länger als seit heute und tiefer über den Gegenstand nachdachten, der Meinung sind, daß sie allein nur angeschaut werden muß und darf. Lassen wir ferner noch die Musik, wie es bis auf die neuesten Zeiten so viele Jahrhunderte hindurch in Wahrheit geschah, nur *isolirt* dastehen, und betrachten sie nur als eine Kunst *für sich*, stellen wir sie nicht vielmehr auch, gleich dem Vorgange anderer Künste und Wissenschaften, in einen *unzertrennlichen Zusammenhang mit der Geschichte der gesammten Menschheit*, und begreifen sie in ihrer *engeren Verbindung mit der allgemeinen Menschenkultur*, so wird sie unverhinderlich auch ihr eigentlichstes Ziel der Veredlung, Verschönerung des Lebens verfehlen, und, ihr eigener unwürdig, fernerhin auch blos erscheinen als eine gefällige Zugabe der Schöpfung, die Mühen und Plagen dieses Lebens mit einem unschuldigen Spiel sinnreizender Klänge zu versüßen. In solch' hoher Bedeutung aber unsere Kunst zu ergründen und in solch' erhabenem Sinne daher auch *ihre Theorie* aufzuschließen vor den Augen der Welt, bleibt es den Lehrern und Lehrbüchern ihrer verschiedenen Zweige, ins-

Digitized by Google

besondere der Lehre der Kompoſition, die das Innerſte der Kunſt und ihr Geſammtes gleichſam, ja ihre ganze Weſenheit nach Innen wie nach Außen umfaßt, keineswegs Aufgabe mehr, eine bloße Theorie des Satzes für ſich nur noch aufzuſtellen, von welcher bei ſolchem Hinblicke und in unſeren Tagen wirklich wenig Heilmehr zu erwarten wäre, ſondern der innere Sinn für das Schöne, der von Natur aus in jedem Menſchen ſchlummert, muß durch ſie auch näher an- und aufgeregt werden, damit, bei den ſelbſt kühnſten Operationen des Verſtandes, doch auch das Gefühl, die Seele des Menſchen nicht leer ausgeht und ſo der Geiſt befriedigt wird in vollkommener Weiſe. Und daß nicht minder dieſe Anſicht auch die des Herrn Verfaſſers obiger Kompoſitionslehre iſt, ſo daß dieſe Anſicht es auch nur war, die ihn zu einem ſolch' neuen Bau auf dem gewählten Felde veranlaſſen konnte, beweiſen offenbar die Worte, welche er pag. 11 in der Einleitung zum erſten Bande derſelben ausſpricht: „die Kunſtlehre hat etwas Höheres und Wahrhafteres zur Aufgabe, als nach irgend welchen Geſetzen Einiges als falſch abſolut zu verbieten, und Anderes als unerläßlich abſolut zu gebieten," ſo ungern ich die gleich folgende Erklärung las, wornach dem Verfaſſer Nichts in der Kunſt als abſolut falſch oder abſolut richtig gilt, welcher artiſtiſche Kosmopolitismus doch wohl allein nur zu jenen mancherlei und vielen Verkehrtheiten und unerklärbaren Abſurditäten Veranlaſſung geben konnte, die jetzt und beſonders bei den Jüngeren in unſerer Kunſt auf ſo berückende Weiſe ihr Weſen treiben, was der verehrliche Herr Verfaſſer wohl auch ahnen und fühlen mochte, wenn er eben daſelbſt kurz darauf die Gültigkeit jenes Grundſatzes nur an ſehr beengende Bedingungen knüpft. Nicht mit dem Meßſtab in der Hand ſchreitet er daher auch, gleich den vielen andern Kompoſitionslehrern vor ihm, deren Verdienſte er deßhalb nicht mißkennt (pag. VI), bei ſeiner Darſtellung der Sache einher unter den tauſend und abermal tauſend redenden Denkmalen der Vorwelt, um vielleicht unbedeutende Abweichungen in den Proportionen der mancherlei Tonkombinationen zu ermitteln und nachzumeſſen in ihren Verhältniſſen für künftigen Gebrauch. Was hätte eine ſolche Arbeit noch genützt für unſere Zeit, und wie hätte es dazu noch einer beſondern und neuen Bemühung bedurft? — Beſtrebungen der Art dienlich ſind ja ſelbſt in neuerer Zeit noch die Werke eines Marpurg, Albrechtsberger, Kirnberger, Forkel, Vogler, André, Weber und Andrer hundertfältig und genugſam aus- und abgeſchrieben worden. Erkennend die Kunſt, unſere Muſik, in ihrer innigeren Beziehung zum Leben, und begreifend ihre welthiſtoriſche Deutung; dann nicht weniger erſtarkt auch in der Ueberzeugung, daß, bei dem hohen Aufſchwunge, welchen andere Wiſſenſchaften und Künſte bei ſolcher Deutung gewonnen haben, eine Darſtellung des Gegenſtandes von geſtern und ehedem ſchlechterdings nicht taugt mehr in den Strom, mit welchem die Menſchheit überhaupt und in ihrer ganzen Humanität, mit Geiſt und Leib, ihrer hohen Beſtimmung zueilt und in ihrer Entwicklung voranſtrebt, oder die Muſik ſchlechterdings untergehen müßte in den Kampfe, mit welchem die Erkenntniß in ihrer vielfachen Richtung ſetzt ringt um den Vorrang in der Produktivität und allgemeinen Wirkung, war ſeine Aufgabe auch eine „höhere", eine „wahrhaftere", nämlich mit der Darſtellung der Sache zugleich die Kraft an und in ihr in's Licht zu ſtellen, welche ſie, die Sache, die Muſik und ihre mancherlei Formen beſitzt, Ideen in's Leben zu fördern, die eine nähere oder entferntere Beziehung haben zur Menſchheit ſelbſt, ihrem ganzen Ich, von Geiſt und Leib, vom Seyn und Werden. Und indem er — ich gebe es unbedingt zu — in der That dieſe ſeine hohe Aufgabe in ihrem ganzen Umfange nach Kräften löste, hat er wirklich ein ganz neues Werk ſeiner Art geſchaffen, das, neben ſeinem wiſſenſchaftlichen und artiſtiſchen, um ſo mehr auch einen wahrhaft hiſtoriſchen Werth behaupten und behalten muß, als von jetzt, vom Erſcheinen dieſes Werks an, unzweifelhaft eine ganz neue Aera der Geſchichte der muſikaliſchen Kompoſitions-Literatur eröffnend, die ganze Art und Weiſe des Kompoſitionsunterrichts nothwendig eine neue, höhere, vollkommen artiſtiſche Geſtaltung annehmen muß und annehmen wird. In ſyſtematiſcher Hinſicht, allerdings! hatte Herr Marx bei Abfaſſung dieſes ſeines Werks ſchon an Webers und theilweiſe auch Andrés Theorie einen ziemlich reifen Vorgänger; nicht aber und nirgends in eigentlich wiſſenſchaftlicher, in kunſtphiloſophiſcher Rückſicht. In dieſer, und in welcher allein nur den Bedürfniſſen der Zeit entſprochen werden konnte, iſt ſeine Kompoſitionslehre eine vollkommen neue, und verdorrt iſt mit ihr nun auch der letzte Keim und noch keimende Reis einer früchteleeren bloßen Scholaſtik: eine Seite und Richtung des Buches, die, ſo viel ich weiß, noch bei allen Beurtheilungen, die daſſelbe in öffentlichen Blättern erfuhr, nicht genug und auf gebührende Weiſe gefunden, erkannt und hervorgehoben ward. Uebrigens glaube man nicht, daß der Herr Verfaſſer die Philoſophie, mit welcher er dem zu Folge alle ſeine Gegenſtände behandelt, vielleicht emporgetrieben bis zu den luftigen Regionen eines reinen Idealismus: auch dies würde, alles praktiſchen Werthes ermangelnd, von keinem ſonderlichen Nutzen mehr oder ſchon ſeyn für unſere Zeit, ſondern er läßt ſie ſich verwachſen nur, und im Verlaufe der Darſtellung einen innigen zwar, mit der belebenden Anſchauung der Natur, und ſo zu einem ewig grünenden Lebensbaume werden der Erkenntniß, die dann ihre Zweige ausbreiter nach allen Richtungen hin über die geſammte Kunſt in ſtets fegnender, belehrender Weiſe. Rationale Empirie vergeſellſchaftet ſich hier ſtets mit geiſtvoller Speculation, und behalten auch, wie ſich's gebührt und es nicht anders gemacht werden kann, Mathemakik wie Phyſik ihre Rechte in der Erklärung der einzelnen harmoniſchen wie monodiſchen Tongeſtaltungen, ſo werden dieſelben, wie es wiederum nur ſeyn muß, ſtets doch nur ausgeübt in einer immer neuen, immer ſinnigern Form. Leben und Wirken entkeimen überall dem trockenen Boden ſelbſt blos beſchreibender und hiſtoriſcher Darſtellung, und den langen Linien dürrer Stammbäume der verſchiedenen Tonkombinationen entſprießt ſichtbar überall zugleich auch der Geiſt ihres Geſetzes. Gefunden wird hier das Wiſſen der Harmonie und ihrer Theile, aber zum Bewußtſeyn auch geführt zugleich ihre Bedeutung in der Kunſt

Digitized by Google

als solcher. — Und von dieser summarischen Auffassung der ganzen Idee, Anlage, Ausführung, kurz Grundwesenheit des Werks nun übergehend zu einer nähern und speziellern Erörterung der einzelnen Theile seines Inhalts wird man nicht erwarten, daß ich untersuche oder nachweise, ob das Einzelne für sich auch recht oder nicht recht, gut oder nicht gut, dargestellt und erklärt ward: eine solche blos materielle Entzifferung der einzelnen Gegenstände war ja schon vor Marr lange da, und hätte er sich, wenn wir sie selbst nicht als vollendet bei ihm voraussetzen dürfen oder wollten, um die kunstlogische oder kunstgrammatikalische Richtigkeit der Dinge zu ermessen, nur an bereits Vorhandenes zu halten brauchen; sondern liegt mir vielmehr nur zu zeigen ob, in welch' systematischer Form und Vollständigkeit, und in welchem Zusammenhange unter sich auch der Herr Verfasser die einzelnen Gegenstände seines Lehrgebäudes auf einander folgen läßt und jener allgemeinen Idee nach folgen lassen mußte.

(Fortsetzung in nächster Nummer).

Correspondenz.

Stuttgart, im März 1839.

Man sagt, die Musik mildere die rohen Sitten. Im allgemeinen kann man diesen philanthropischen Gemeinplatz gelten lassen. Musik ist allerdings ein ausgleichendes, versöhnendes Element, so wie sie auch ein schmerzstillendes, trauerbeschwichtigendes ist. Als Universal-Sprache ist sie aber aller Ausdrücke fähig, und kann recht wohl auch materiell, massiv, roh, sinnlich, leidenschaftlich, oder kindisch tändelnd, süßlich, verweichlichend, abschwächend seyn, wie sie bei der rechten Anwendung ideell, zart, geistig, beruhigend, erhebend ist. Eine Nation kann zu wenig Musik machen, zu viel, oder eben genug zu ihrer Erquickung, Erhebung. — Musik ist eine Mutter der Bildung; — aber sie ist auch ihre Tochter. Als Jene übt sie im guten Fall eine liberal-strenge, sittliche Gewalt über die Nation aus; — als diese aber hat sie im schlimmsten Falle alle Fehler einer zerstreuten, leichtsinnigen, frivolen, materiell sinnlichen Mutter an sich. Musik ist das geistigste Spiel im körperlichen Mittel, und die würdigste Erholung, wenn Sinn und Verlangen, wenn das Bedürfniß eines reinen Herzens sich auf sie richtet.

Wir versuchen nach diesem Blick auf's Allgemein einige Andeutungen, wie es mit der Musik, einer Haupt-Lebensseite der zahmen und wilden Nationen des Erdbodens, auf einem Punkte desselben, nämlich in der Residenzstadt Stuttgart und ihrer näheren Umgebung in diesem Betracht stehe, das heißt, uns zu stehen scheine.

Bei der Fixirung des Blickes auf einen solchen einzelnen Punkt der musikalischen Erscheinungen wollen wir uns vorhalten, daß in ihm die Linien der allgemeinen Kunstrichtungen convergiren, daß das Einzelne, Lokale von den Lebensbewegungen des großen Ganzen durchdrungen werde, daß aber auch hinwieder von ihm, als einem relativen Centrum aus, je nach dem Maße seiner energischen Produktivität belebende Strahlen, als Radien in die übrige musikalische Welt hinauslaufen, da leuchten, erwärmen und zünden.

Von dem musikalischen Sinne des würtembergischen Volkes kann man nichts Allgemeingeltendes behaupten, weil die verschiedenen Stämme desselben sich hierin merklich von einander unterscheiden. Der Oberländer vom Bodensee bis an die Donau und das schwäbische Albgebirge heran, ein meist katholischer Stamm, ist musikalischer, als der Aelbler, und noch mehr, als der Unterländer. Die ehemaligen Reichsstädte, die Klöster hegten viel musikalische Bildung. Der altwürtembergische Unterländer, obwohl großentheils Weinbauer, ist dennoch nicht mit den singenden und tanzenden Winzern des Pays de Vaud oder des südlichen Frankreichs zu vergleichen. Er ist als Protestant ziemlich tonlos und prosaisch. Hier in Stuttgart singt der Weingärtner am schlechtesten. Nichts ging noch vor einigen Jahren über die furchtbaren Schnörkel und Arabesken, mit welchen er fast jeden Ton der Choräle nach eigener Composition verzierte oder verunzierte. Hätten die Verbesserer des Choralgesanges weiter kein Verdienst, als dieses, daß sie solches unziemliche, ohrenzerreißende Extemporiren beseitigen halfen, man müßte ihnen schon hiefür Dank wissen. — Der junge Winzer hier näselt bei seinen Liedern, wie etwa eine alte Nonne, und zieht die Rhythmen der Freude, die Jubel von Wein und Liebe in eine schleppende Länge, als wollte er damit sagen, es sey ihm miserabel zu Muthe. — Auf die Reinheit der Intonation, auf das Taktgefühl werden wir noch zu sprechen kommen, können aber hier nicht zurückhalten, daß auch in dieser Beziehung viel zu wünschen übrig bleibt. Soviel ist gewiß, daß wir uns in musikalischer Hinsicht mit den Bayern, Oestreichern, Böhmen, Tyrolern ꝛc. nicht messen können.

Das mag nun der National-Musik, als einer Natur-Erscheinung im Reiche des Menschlichen, gelten. In der Musik als Kunst, als Frucht der Schule und Lehre, als Ergebniß von Institutionen, als Wirkung gesteigerter, gereinigter, raffinirter Bildung, treten nun manche Modifikationen ein, welche die ganze Kunst-Erscheinung wieder anders bestimmen und einige Ungunst der Natur durch Disciplin ersetzen helfen.

In Uebereinstimmung mit dem Motto des deutschen National-Vereins für Musik ꝛc.: „Alles zur Verherrlichung des Höchsten!" richten wir unsern Blick billig zuerst auf die Kirchen-Musik. — Wir können ihr nachsagen, daß sie im Ganzen der heiligen Orte und ihrer Bestimmung nicht unwürdig sey. Was man seit vielen Jahren der italienischen Kirchen-Musik vorwirft, daß sie das Eindringen der weltlichen, sogar der Opern-Manier (Styl wollen wir nicht sagen) nicht abgewehrt, ja daß sie in dieser Hinsicht mit den Gelüsten des leichtfertigen Zeitgeschmacks liebäugelnd buhle, das kann man uns Deutschen, Schwaben, Würtembergern, Stuttgartern nicht vorwerfen.

Wir wollen hiebei die Einzelnheiten kurz berühren.

In der Stiftskirche ist neben dem Choral-Gesange, der von Posaunen auf eine erhebende Weise begleitet wird, und an festlichen Tagen bei zahlreich versammelter Gemeinde mit Vollmacht aus Ohr und Gemüth dringt, auch Figural-

Digitized by Google

Musik, die, wenn auch an gewöhnlichen Sonn- und Feiertagen schwach besetzt, doch an Festen sich durch das Zusammenwirken der Mitglieder des Vereins für Kirchen-Gesang genügend verstärkt. Herr Stiftsorganist Kocher, im Bunde mit Herrn Oberlehrer Kübler und Andern, hat viel Verdienst um die Gründung, Erhaltung und Fortleitung dieses schönen Vereins, der sich bei seinen Leistungen streng an seinen Zweck, durch religiös-musikalische Würde die gottesdienstliche Feier zu erheben, hält. Oft läßt sich derselbe in vollstimmigem Gesange, ohne Begleitung von Orgel und Instrumenten, vernehmen, wo dann freilich bei dem Auftreten von vielen nicht tief geschulten und gebildeten Sängern kaum Sorgfalt genug auf die reine Intonation und den richtigen Vortrag gewendet werden kann. Das Resultat kann der Natur der Sache nach nur eine Annäherung an die Reinheit der getragenen Töne und ihrer harmonischen Verbindung seyn. Jene Sorgfalt ist um so nöthiger, als in der Musik das Nächstliegende gerade das dissonirendste ist, und das Ohr sich noch viel sensibler als die andern Sinne, selbst als das leicht täuschbare Auge erweist.

Die Idee des Kirchen-Gesangs-Vereins war ursprünglich ein Ideal, daß nämlich vierstimmiger Choral-Gesang sich durch schul- und kunstgemäße Lehre und Einbildung nach und nach zum volksmäßigen gestalte. Hiezu könnte aber nur der beharrlich fortgesetzte bildende Einfluß auf ein Paar Generationen führen, und wir wissen nicht, ob nicht eben das beschränkt-musikalische Naturell des Volkes dieser Disciplin sich fortwährend hemmend entgegenstellen wird. Wenn die geschulten Sänger, dazu die eingeübte Jugend mit der Gemeinde vierstimmig zusammen wirken, so hört man wohl die Harmonie stets durch, wie alles Gebildete, Gesetzmäßige sich auch im größern Element des Nichtgebildeten, Willkührlichen ꝛc. stets wahrnehmbar macht; aber wenn die Gemeinde sich selbst überlassen singt, so tönt der Choral durch den Naturalismus der mit musikalischem Gehör begabten Mitglieder, durch den instinktmäßigen Prim, Second und Baß unvertilgbar dreistimmig; schwach moduliren vierstimmige Accorde der Schule hinein und Orgel und Posaunen überwältigen diese verschiedenartige Harmonie durch ihre Tonfälle, eben wie die Dissonanzen der Quinten-Register durch die Vollgewalt der ganzen Claviatur gedeckt werden.

Die Compositionen der Figural-Musik sind großentheils von Kocher, Silcher, Frech, Nägeli, Zumsteeg. Von Haydns: Sieben Worten wird in der stillen Woche Mehreres vorgetragen; von Händels: Messias an Festen, was sich der Feier aneignet. Dem Charfreitag-Abend ist eine besondere musikalische Feier mit Rede gewidmet, wo wir schon einigemal das weltberühmte „Requiem" von Allegri, vielleicht in der gleichen Stunde, wie die Römer in der Sixtinischen Kapelle, jedoch, was wohl zeit-, aber gewiß nicht styl-gemäß seyn mag, mit deutschem Texte zu hören bekamen, und wodurch sich nur um so mehr herausstellte, daß dieses unsterbliche, einfache und nicht lange Tonwerk ganz local, in seiner Ausführung rein traditionell, also durchaus nicht transponibel, für uns tramontane mithin nur sein Schatten wahrnehmbar sey. — Eine ähnliche Feier erhält der letzte Abend des Jahres in der beleuchteten Kirche, bei welchem immerhin bedeutenden Zeitabschnitt die geistlichen Redner die Gelegenheit nicht verabsäumen, auf Geist und Gemüth der die Hallen gedrängt füllenden Hörer mit den kräftigsten, meist nur zu lange fortgesetzten Ermahnungen einzuwirken, während wir für diesen Moment der reinigenden Macht der Musik mehr Gewicht geben möchten, da der Neujahrs-Morgen doch nur eine Wiederholung oder Variation desselben rhetorischen Themas herbeiführet.

In der Schloßkirche, einem Salon aus der Zeit des Herzogs Carl, wird vor jedem Vormittags-Gottesdienst ein Kirchenstück von den Mitgliedern der K. Hofkapelle gegeben. Ein neues mittelgroßes Orgelwerk ist kürzlich durch die kunstreiche Hand des Orgelbauers Walker in Ludwigsburg darin errichtet worden. Schade, daß die Architektur eine Stellung desselben herbeiführte, welche das mitwirkende Musikerpersonal nicht nur ganz verbirgt, was vielleicht der intensiven Wirkung der Musik zu gut kömmt, sondern dasselbe unter sich hin- und zusammenpreßt.

Bei der protestantischen Kirchenmusik ist zu bedauern, daß sie gewöhnlich statt findet, während die Gemeinde sich erst versammelt, und wenn sie schon wieder auseinander geht. Das Anhören hängt freilich von den Kirchengängern ab, aber es sollte sich doch eine der menschlichen Indolenz begegnende Einrichtung finden lassen.

In der katholischen Kirche ist seit lange ein Choral-Gesang der Gemeinde, und nun auch ein mehrstimmiger von der Schuljugend und anderem jüngeren Personal ausgehender, durch ein eigenes Choralbuch unterstützter eingerichtet. Auch ist nun endlich ein kleiner Fonds ausgemittelt worden, durch welchen die Mitglieder der Hofkapelle zu Aufführung von Messen an acht Festtagen des Jahres bereitwillig gemacht wurden, eine bei diesem Culms fast unerläßliche Erhöhung der Feier und ein religiös-musikalischer Genuß, an welchem auch viele Nicht-Katholiken gern Antheil nehmen. Wer, wie Correspondent, manches Jahr in katholischen Gegenden zugebracht, oder eigentlich von Kindheit an mit dem musikalischen Theil seiner Seele paritätisch gelebt hat, der würde ein gänzliches Entbehren solcher Musik sehr schmerzlich empfinden. Zu wünschen wäre, daß öfter unsere Altmeister: Haydn, Mozart, oder noch ältere aufgelegt würden.

In der stillen Woche werden am grünen Donnerstag und Charfreitag die Lamentationen je von einer einzelnen Stimme mit sanfter Orgel-Begleitung gesungen. Einige Individuen können auch hier ihrer modernen Schul- und Empfindungsweise nicht gebieten. Sie machen die Wehmuth, die sich schon ohne alle Zuthat in der Modulation ausspricht, zu einem falschen Pathos, haschen durch widrigen Affekt, der auf eine Kirchen-Orgel gar nicht und nie gehört, nach Effekt, und der massive Theil des Publikums, darunter Leute, die sich Musikfreunde und Kenner nennen, lobt diesen Jammer in Vorschlägen, Mordenten, ineinander gezogenen Noten, über die sich der fromme Tonbichter in seinem wer weiß wie viel hundertjährigen Grab umdrehen möchte.

Daß zu diesen alten, bekannten Gesängen und auch zu anderm im katholischen Rituale dieser heiligen Zeit vorkom-

Digitized by Google

menden priesterlichen Gesang ein deutscher Text angewendet wird, ist wohl auch ganz zeitgemäß oder zeitgeistisch, aber doch nur eine falsch ausgelegte Forderung an Popularität des Gottesdienstes. Musik dieser alten Art und deutsche Worte widerstreben sich nun einmal gegenseitig, wie Oel und Wasser, und klingen mir immer nicht viel anders, als ein in Musik gesetzter Zeitungs-Artikel. Das dem Laien sonst unverständliche Latein ist's ihm nicht so ganz in den oft wiederkehrenden Texten der Messe, und spricht jedenfalls ehrwürdiger an seinen Sinn, als die unvermeidliche prosaische Kälte des Deutschen.

Zu den großen Musikfesten, die hier schon mehrmals, je mit Wiederholung desselben Werkes statt gefunden, wurde zweimal Händels „Messias", einmal sein „Judas Maccabäus" gewählt. Unter der Leitung des Herrn Kapellmeisters Kindpaintner erfolgte nach langer von Kocher, Kübler, Hetsch, Fräul. Jumsteg ꝛc. besorgter Einübung die Darstellung in der Stiftskirche durch ein Personal von etwa 400 mitwirkenden Individuen mit einer Einheit, Rundung und Vollendung, daß die so verschieden begabten Theilnehmer über sich selbst, als vereinte Tonmasse, freudig erstaunten, die Hörer einen nie erlebten Eindruck bewunderndhinnahmen, und beide Theile eine Nachwirkung empfanden, die zu der Prosa des Lebens und zu dem Zerstreuungs-Princip der neuern materiellen Musik einen wohlthätigen Gegensatz bildete. Kindpaintner, den man wegen seiner Directionsgabe den steuerkundigen Typhys der musikalischen Argo (diese trug ja auch den Orpheus) nennen möchte, hatte sich auch ein Verdienst um die Instrumentirung des „Judas Maccabäus" erworben.

Mozarts „Requiem" hören wir bei besonderen Veranlassungen, Todtenfeiern ꝛc.; neulich wurde es auch als Concerttheil bei Anwesenheit der Königlichen Familie gegeben. Auch da empfand ich wieder den großen Abstand des deutschen Textes vom lateinischen.

Von alter Musik, die noch über die genannten Meister zurückgeinge, hören wir in den Kirchen beider Confessionen nie Etwas.

Als Haus-Andachtsmittel vernimmt man selten aus dem Innern der Wohnungen einen frommen Gesang, eine Sitte, die nicht hätte abgehen sollen, da sie viel unmittelbarer das Herz erquickt und das Leid beschwichtigt, als Lesen und Beten. — Aus den Conventikeln der Pietisten erklingen da und dort geistliche Lieder, ein Erbauungsmittel, das, wenn der Text nicht gar zu „fünfwunden-reicherlich" ist, leicht der bessere Theil der „Stunde" seyn durfte, indem der Inhalt des rhetorischen Theils, insofern er ein Augment des protestantischen Cultus, oder eine Schärfung der Aszetik dieses Bekenntnisses seyn will, sich doch nur in einem engen Kreise wiederkehrender Begriffe und Spruch-Formeln bewegen kann.

Auf den Gräbern ertönt fast täglich vierstimmiger Gesang, Choräle der Schuljugend und der Lehrer, Figural-Gesang, zuweilen selbst unter Begleitung der Kapelle, was den Leidtragenden, den Theilnehmenden aller Klassen stets eine sanfte Lösung schmerzlichen Gefühls herbeiführt, indem es den tragischen Schluß eines Daseyns in beschwichtigender Harmonie abklingen läßt.

Bei der sogenannten weltlichen Musik muß man ihrer Ausbreitung, ihrer Wirksamkeit, ihres ganzen Einflusses auf das National-Leben wegen zuerst der Oper erwähnen. Hier hat aber Correspondent zu bekennen, daß er aus subjektiven und objektiven Gründen ein sehr saumseliger Opern-Gänger ist und diesem Theile musikalischer Genüsse nur desultorisch fröhnt. Dennoch glaubt er einiges Allgemeine hierüber sagen zu müssen und zu können. Kann der Mathematiker aus drei gegebenen Punkten einen Kreis construiren, so darf auch der Beobachter aus einer kleinen Zahl entscheidender Wahrnehmungen einen Cyklus ziehen.

Unser Orchester wird man, wo nicht seiner quantitativen, extensiven, doch seiner intensiven, qualitativen Größe nach unter die besten zählen dürfen. Wir besitzen außer Molique, wahrscheinlich dem ersten lebenden Violinspieler, noch eine bedeutende Zahl von Virtuosen auf allen Instrumenten, von denen mehrere, als der Clarinettist Bohrer, Fagottist Neukirchner, die Hornisten Vater und Sohn Schunke u. s. w., schon in den Hauptstädten fremder Reiche sich mit Beifall producirten. Von jeher wurde das Orchester wegen seines Ensembles gelobt.

Mit unserm Repertoir steht es, wie anderwärts; das Neue macht sich am meisten geltend; die französischen Opern sind die herrschendsten; Rossini theilt im Theater das Schicksal Walter Scotts in den Lesebibliotheken; die frühere Liebes-Glut und Wuth hat sich zu einer simpeln Neigung abgekühlt; deutsche Meister concurriren mit ihm. Mozart bleibt ewig jung; er wird namentlich auch von eintreffenden Gastsängern auf die Bühne gebracht.

Ein vorzüglicher Gast ist stets eine wandernde Kunstschule; er zeigt uns, was gute Bildung, Beharrlichkeit, Sorgfalt und Geschmack vermögen: er bringt Styl mit und wirkt heilmischer, stabiler Manier entgegen. Wir möchten wünschen, daß den Besten namentlich auch die Geltendmachung des Textes abgelernt würde. Ohne sie ist der schönste Gesang nur ein halber.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Als Despreaux, der bekannte französische Satyriker des 17. Jahrhunderts, eigentlich Nikolas Boileau mit Namen, einst zu Versailles ꝛc. das Theater gehen wollte, wo eine Oper von Lully mit Text von Quinaut aufgeführt wurde, sagte er zu dem Officiere, der die Plätze anwies: „setzen Sie mich an einen Ort, wo ich die Worte nicht verstehe; ich liebe die Musik Lully's, aber die Verse Quinaults kann ich nicht ertragen". Wäre es jetzt noch Sitte, daß in den Theatern jedem Kommenden ein eigener Platz angewiesen würde, so käme man oft wohl in Versuchung, die Bitte umzudrehen, und nach einem Platze zu verlangen, wo man auch die Worte des Sängers versteht. Und dabei fällt mir ein, daß Mademoiselle Henriette Carl, das Dresdener Ereigniß, oder vielmehr das „Ereigniß" des Dresdener Herrn Manstein, noch immer in Pesth weilt, und nach Berichten vorther durch Schönheit und jugendliche Frische ihres Gesanges der Gegenstand allgemeiner Anbetung ist".

In einer Stadt am Mittelrhein, welche sich sonst recht braver Kirchenmusik erfreute, geht in diesem Augenblicke noch oder ist doch

Digitized by Google

vor kurzer Zeit eine Subscriptionsliste umgegangen, die keinen anderen und geringeren Zweck hatte, als das bischöfliche Ordinariat ehrfurchtsvollst und ehrerbietigst zu bitten, solcher Weltlichkeiten, als die Musik sey, aus der Kirche zu entfernen. Bravo! den neuen Puritanern! — Nur vergeht und dabei fast die Laune. Begreifen die ehrfurchtsvollen Herren Bittsteller nicht, wie gerade in dem Katholicismus der Bund der Kirche und der Musik festgewachsen mit unverrückbarer Wurzel, und wie es gerade der erste Stoß war, den die katholische Kirche in das Innerste ihres Herzens erhielt, daß sie diesen Bund nicht besser zu hegnen und zu fördern wußte? — Haben die ehrerbietigen Herren Sammler von Subscribenten und zutmüthigst Subscribirenden der ehrfurchtsvollen Bittschrift vergessen, wie jener fromme Cardinal selbst mit Zunahme und Ausbildung der Musik in protestantischer Kirche seine Sorge nicht verbergen konnte, „daß die Leute sich hinein singen und sylen ins Lutherthum“? — Nur fort so, und endlich Nichts als Worte in der Kirche, und Ihr werdet nie auch dahin gelangen, wo das eigentliche Reich der Töne erst beginnt, das ist, wo das Reich der Worte aufhört. Aber wir haben besseres Vertrauen in die Einsicht derer, die hier regieren.

Freilich die Art und Weise, wie manchen Künsten von Seiten des Staats aufgeholfen wird, erinnert an das Kunststück der Athleten, ihrem Gegner aufzuhelfen. Sie umarmen ihn auch, aber um ihn zu erdrücken; und sie erheben ihn ebenfalls, aber um ihn desto tüchtiger fallen zu lassen.

Der ausgezeichnete Zagoltvirtuose Neukirchner aus Stuttgart war vor kurzer Zeit in Paris und ließ sich dort sowohl im Conservatoire als in einem eigenen Concerte in dem prachtvollen Salon des Herrn Henri Herz mit dem glänzendsten, aber immer auch wohlverdienten Beifalle hören. Das Merkwürdige bei der Sache indeß ist, daß sämmtliche in dem Concerte thätige Künstler Deutsche waren, und daß die Gazette musicale des Herrn Schlesinger in Paris vom 3. v. M. darüber zu berichten sich genöthigt sah, „ihre vortrefflichen Leistungen hätten Alles bestätigt, was man dort (in Paris nämlich) von ihrem Vaterlande, dieser Primath classischer Musik, wisse.“

So eben schreibt mir ein Freund aus Mailand: „Ritter von Spontini hat sich selbst in seiner Vaterstadt Jesi ein bleibendes Denkmal gesetzt und einen unsterblichen Namen dadurch erworben, daß er durch eine Schenkung von 30,000 Franken dort einen Sacro Monte di Pietà gründete.“ Für die, welche es nicht wissen, bemerke ich, daß Herr Ritter von Spontini Königl. Preuß. Hofcapellmeister und der einzige deutsche Generalmusikdirector, jener Sacro Monte di Pietà aber auf deutsch ein Leihhaus oder Versatzamt ist, wo ehrliche Leute Schulden machen dürfen.

In der Stadt Lons-le-Saulnier will man dem berühmten Verfasser der eben so berühmten Marseillaise, Rouget de l'Isle, ein Denkmal setzen. Unser Feuilletonist ist auf die Zuschrift begierig; er wünste ganz vortreffliche Vorschläge dazu, und nur nicht in Gold sie gravirt, sondern mit Blut gemalt.

„Je mehr man das Werk hört — urtheilt ein Franzose über Auber's „schwarzen Domino“ — desto mehr will man es hören. Ich kenne keine Musik, welche frischer, anziehender, melodiereicher und geistreicher, mit einem Worte französischer wäre als diese.“ Gut denn, und wir wollen auch gar nicht widersprechen, nur erinnern werden wir uns dürfen, daß jener Hofmann einst, als Quinaut eine seiner durchgefallenen Tragödien (wie fällt nicht sogleich bei welche) damit entschuldigen wollte, daß das Stück in Cappadocien spiele und man sich daher in dieses Land dabei versetzen müsse, dem verlegenen Dichter antwortete: Sie haben vollkommen Recht, mein lieber Quinaut! und ich glaube selber, daß das Stück nirgend anders als in Cappadocien gegeben werden sollte.“

Von unserem ehrenwerthen Mitgliede, Mr. J. Barnett in London, der unstreitig der tüchtigste englische Componist unserer Zeit ist, kommt nächstens dort eine neue Oper auf dem Drurylanetheater zur Aufführung, mit welcher er mit dem Zelänber Balfe und dem Deutschen J. Benedikt um die Palme streitet. Wollen setzen, wer den Sieg, d. h. den meisten Beifall des Publikums davon trägt. Der Engländer hat viel Nationales, und wenn sich für den Fremden auch bisweilen etwas Fatalität hineinmischt, aber durchaus nichts oder blutwenig in der Musik. Moscheles hat Recht, wenn er in seinem Vereine oft deutsche Musik zu Gehör bringt, so kürzlich erst den 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy, und wir Deutsche werden es ihm Dank wissen, wenn wir auch nicht eitel oder vielmehr unser selbst bewußt genug sind, um in solchen Anerkennungen von außen, die so häufig und von allen Landen her zukommen, endlich einmal eine Anregung zur Wahrung eines ächten nationalen Interesses zu finden.

Lindpaintner's neueste Oper „die Genueserin“, welche er eigens und in besonderem Auftrage für das Hofopernetheater am Kärnthnerthore zu Wien componirte, hat bei ihren ersten Aufführungen dort, welche unter des Componisten eigener Leitung geschahen, und ungeachtet der mancherlei Kämpfe und Schwierigkeiten, die sie zuvor zu bestehen hatte, entschiedenes Glück gemacht: ein Vorzug, der in einer mehr als blos persönlichen Beziehung von Wichtigkeit für uns seyn muß, da jene Kämpfe und Schwierigkeiten in der That der Art waren, daß mit ihrer Bewältigung der ganzen deutschen dramatischen Musik ein glänzender Sieg errungen wurde.

Das Conservatorium zu Paris verlor einen seiner tüchtigsten Harmonielehrer, Ignaz Anton Franz Xaver Ladurner. Derselbe starb nämlich am 4. März d. J. Sohn eines Organisten war er am 1. August 1766 zu Aldeyn geboren, und kam 1776 auf das Gymnasium zu Benediktbairn, wo er schon einige Compositionsversuche machte. Nachgehends erst er einige Zeit den Dienst seines inzwischen verstorbenen Vaters, bis ein jüngerer Bruder, jetzt Mitglied des Conservatoriums zu Brixen, ihm das Geschäft abnahm, und er zu weiterer Ausbildung nach München ging, wo eine Gräfin von Heimhausen den wohlgesitteten Jüngling und gewandten Clavierspieler kennen lernte, die ihn dann auch mit nach Longeville in der Champagne auf ihr Lustschloß nahm und hier tüchtig vierhändig mit ihm spielte. Später nahm sein jüngster Bruder diesen Platz bei der Frau Gräfin ein. Schade daß derselbe schon 1794 an der Auszehrung starb. Er soll viel Talent gehabt haben. Unser Zgnaz war mittlerweile nach Paris geeilt und hatte hier ein herrliches Auskommen als Musiklehrer gefunden. Er galt damals für einen Meister auf dem Clavière, und componirte auch gegen 20 recht wackere Werke für sein Instrument. Eine Operette „Les vieux Fous“ machte kein Glück, noch weniger eine Oper „Venzel ou le Magistrat du peuple“, die er 1793 fertig brachte. Am Conservatoire war er seit Anfang dieses Jahrhunderts angestellt. Sein Sohn ist kaiserlicher Hofmaler zu St. Petersburg.

Kaum in's Daseyn getreten, hat unser deutscher National-Musik-Verein auch schon den Verlust zweier seiner verehrungswürdigsten Mitglieder durch den Tod zu beklagen: der Lehrer Ludwig Berger in Berlin starb am 16. Februar d. J. in einem Alter von 61 Jahren, und der Geh. Kriegsrath Franz Johann Carl Andreas von Kretzschmer in Anclam starb am 5. März in einem Alter von 63 Jahren 4 Monaten. Die ausführlichen Nekrologe Beider sollen in nächster Zeit erfolgen.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 2. 6 kr. oder Thlr. 1. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 2. 11. April 1839.

Ueber die großen Musikfeste.*)

Nachdem die großen Musikfeste in Deutschland über ein Vierteljahrhundert bestanden haben, möchte es an der Zeit seyn, ihrer Wirksamkeit einen prüfenden Blick zuzuwerfen. Vieles Erfreuliche tritt uns hier entgegen, aber es fehlt auch nicht an Wünschen und Erwartungen für die Zukunft. Aus der Idee, daß die vereinte Kraft stärker sey, entsprangen einst diese großartigen Verbindungen zwischen Künstlern und Kunstfreunden. Man warf die alte Scheidewand, welche beide früher trennte, nieder, unternahm mit Lust und Kraft, ja mit Aufopferung von Zeit und Geld, die Ausführung gewaltiger Tonwerke, und wurde mit Staunen gewahr, wie die Massen zusammenwirkten. Damit es aber nie an würdigen Gegenständen fehle, waren auch die Tonschöpfer bemüht, Chöre und Oratorien oder Symphonien zum Theil eigens für die großen Musikfeste hervorzubringen, und es ist mehrfach bemerkt worden, wie die neuere Zeit in eben dem Maße sich dem ernsten Oratorium wieder zugewandt, als die dramatische Musik sich verschlechtert habe.

Statt vieler nennen wir nur die Namen F. Schneider, L. Spohr, B. Klein, F. Ries, F. Mendelssohn, um an so manches treffliche Werk der letzten Jahrzehende zu erinnern.

Also die Idee der Gemeinschaftlichkeit hat diese Feste veranlaßt: auf dieselbe werden wir daher auch Alles begründen müssen, was als Verbesserung derselben in Vorschlag kommen dürfte.

Mit den Werken fangen wir an. Es liegt in der Sache, daß weltliche, wenigstens dramatische Musik (als solche) von den Musikfesten ausgeschlossen bleiben muß. In der Oper ist der Chor in der Regel nur von untergeordneter Bedeutung; sie ist überhaupt der Massenwirkung fremd, zeigt überall das Einzelleben nur in seinen tiefsten Entwickelungen, kurz sie ist das äußerlich gewordene, handelnde Gefühl der Persönlichkeit, daher der Fluth, den Wogen und Stürmen der Leidenschaft unbedingt ergeben. Hieraus ist zu erklären, daß die Oper allein auf der Bühne als Ganzes wirken kann, dessen Theile nur in sofern Bedeutung haben, als man in die Mitte der Handlung sich zu versetzen vermag. Geht also für Finale, Quartette u. dgl. Gesammtstücke den Musikfesten die eigentliche Stelle ab, so ist dies noch entschiedener mit dem Sologesange der Fall. Es ist ohne allen Zweifel ein starker Mißgriff, dergleichen Stücke bei großen Musikfesten aufführen zu lassen, sey es auch von den größten Virtuosen (wie z. B. in England zu Birmingham ꝛc.) geschehen. — Hieraus folgt, daß dem Oratorium, der ernsten Cantate, dem Psalm ꝛc. eine Stelle bei den Musikfesten unbestritten bleiben müsse. Und da die ältere Zeit, von Händel bis Haydn, an dergleichen Werken besonders reich war, so ist keine Frage, daß die alten, klassischen Tonwerke vorzugsweise beachtet zu werden verdienen. Darin wird ein Gegengewicht zu der modernen Beweglichkeit, der weltlichen Eitelkeit ganz ungerufen sich hervorthun, und den neueren Tonsetzern von selbst die Forderung, ähnliche Werke zu schaffen, an's Herz legen. So war es bis jetzt, und wird ferner so geschehen, zum Heile der wahren Kunst.

Aber hier liegt der Irrthum ganz nahe. Man überschätzt nur zu leicht, was man liebt. So hat man auch jenen alten Meistern, Händel, J. S. Bach hier und dort unvernünftiges Lob gespendet. Nicht darum nennen wir jenes Lob unvernünftig, weil es begeistert ihre wahren Schönheiten, den Ernst, die Großartigkeit ihrer Gedanken, die unvergleichliche Macht der Chöre anerkannte; darin läßt sich nie genug, geschweige zu viel thun; allein man hat auch das gepriesen, was jene Meister jetzt, wenn sie lebten, ohne Zweifel anders machen würden, die dürftige Instrumentation, die gedehnten Arien, manche veraltete Wendung, — ja man hat Psalmen und Aehnliches von J. S. Bach namentlich wieder hervorgezogen, was ohne Schaden unaufgeführt bleiben konnte, — blos weil es alt war. Und gleichsam um den Mißgriff noch auffallender zu machen, paarten sich mit solchen vertrockneten Blumen alter Zeit nicht selten in dem nächsten Stücke sentimentale Floskeln moderner Weichlichkeit, wie einzelne Werke von C. M. von Weber u. A. sie darbieten. Buntheit ist nicht Kunst, wenn auch Abwechselung, nach dem alten Spruch, erfreut. Noch schlimmer stand die Sache, wenn gar veränderte Texte den Tönen untergelegt wurden, die bei jedem Schritte die lächerlichsten rhythmischen und declamatorischen

*) Ohne Zweifel handeln wir im Sinne vieler der verehrlichen Leser und jedenfalls im Sinne des Vereins, wenn wir die angelegentliche Bitte an den Herrn Verfasser richten, diese Feste bald wieder einmal zum Gegenstande öffentlicher Besprechung zu machen, und zwar insbesondere vom Standpuncte des Einflusses aus, den sie auf die allgemeine Musikcultur äußern. Die Sache ist wichtig, und unser verehrter Herr Verfasser am meisten geeignet, hier ein entscheidendes Wort zu reden.

Die Redaction.

Digitized by Google

Verstöße hervorbrachten. Man lachte und sang, und so versteht sich, daß die Hörer nicht ernst blieben. Eine rechte Musik kann nur für Einen Text bestimmt seyn. Alle Veränderungen, die den Ideengang im Ganzen umstoßen, sind vom Uebel, und wäre es auch ein Preis der Tonkunst über Beethoven'sche Töne.

Strenge der Auswahl sey demnach die erste Forderung, welche den Musikfesten in der Folge zu erfüllen bleibt. Nichts Weltliches und Opernhaftes, keine Soli, am wenigsten solche der Instrumente, sondern nur große Werke sind ihrer würdig. Altes, Gediegenes bilde den Kern des Festes. Dessen Menge ist noch sehr groß. Händel allein kann viele Jahre vorhalten. Man wähle die besten seiner Oratorien, scheide mit schonender Hand gar zu Veraltetes aus (Mozart's und Mosel's *) Bearbeitungen sind gute Muster), und mehre, wo es dienlich ist, die Instrumentalbegleitung, nach dem neuen Gebrauche, jedoch ohne Fremdartiges einzumischen. Den eigentlichen Verüdenstil aber lasse man in seinen Grüften modern, und befördere statt dessen den Fortschritt, das Gedeihen tüchtiger Neueren. Kein Musikfest sei ohne Aufführung des Werkes eines Lebenden! — Ist die Wahl strenge, die Belohnung ehrenhaft, so wird bald Wetteifer sich entzünden, und die Tonsetzer, freudig zu wissen, daß sie nicht umsonst arbeiten, werden nie ermüden, das Schönste hervorzubringen. Das Schöne wirkt aber an sich schöpferisch, weil Kraft die Kräfte weckt und so muß sich Aussaat und Aernte fortwährend steigern. Aehnliche Grundsätze geben den Maaßstab für die Instrumentalparthie. Große Symphonien, wie die von Beethoven, Mozart, Haydn werden ihren Rang nie verlieren, so lange deutsche Liebe für ächte Schönheit glüht, und da kein Jahr ohne Fortschritte im Mechanischen der Ausführung bleiben dürfte, so wird hier stets Höheres anzustreben und zu erreichen seyn. Die Aufführung massenhafter Ouvertüren stellt sich würdig den Symphonien an die Seite: aber man sei auf der Hut, daß nicht Massen mit Geist verwechselt werden. Ob 64 oder 8 Geigen einen an sich schalen Gang vortragen, ist gar kein Unterschied, und aller Schmelz der Bläser vermag eine mattherzige Tirade nicht zu einem Meisterwerke zu stempeln. Von Osten und Westen kommen jetzt Ungeheuerlichkeiten hergeflogen, die für Genien gelten wollen: Darum prüfet die Geister! — Zusammenwirken der Kräfte giebt aber auch in der zweiten Hauptrücksicht, in Bezug auf die Personen, sowohl die mitwirkenden, als besonders die leitenden als unentbehrlichstes Erforderniß sich kund.

Es liegt in der Sache, daß jedesmal irgend eine Landschaft oder Provinz, eine Verbindung mehrerer Städte ein solches Fest veranstaltet, da ein allgemein deutsches Musikfest eine kolossale, folglich unausführbare Idee seyn würde, und umgekehrt auch die größern Städte allein nur in den seltensten Fällen alle erforderlichen Mittel vollständig besitzen möchten. So sehen wir denn auch Jahr für Jahr neue Verbindungen zu diesem Zwecke in Deutschland entstehen, wo irgend ein Mittelpunkt die Kräfte anzuziehen vermag, und es ist so leicht von dieser Vereinzelung für die Kunst kein Nachtheil zu besorgen; wenn auch das Geleistete zuletzt weniger Anspruch auf öffentliche Geltung haben möchte, so wird mindestens größeren Vereinigungen dadurch nützlich vorgearbeitet und die Empfänglichkeit für das Schöne in weiteren Kreisen verbreitet. Freilich wird es immer darauf ankommen, daß die Führer und Lenker solcher Feste selbst von recht tüchtigen Ideen durchdrungen sind, und so auch dem bald oder ganz Unbefriedigenden Richtung und Form zu ertheilen wissen. Denn es kann nicht fehlen, daß bei der Verbindung so vieler Kunstliebenden und Uebenden auch sehr schwache Kräfte Theilnahme begehren, die völlig auszuschließen, eben so unmöglich, als ungerecht seyn würde. Durch Uebung und Proben kann bedeutend nachgeholfen, durch eine namhafte Anzahl tüchtiger Spieler und Sänger den minder genügenden eine heilsame Gewaltsette angelegt werden, der sie unwillkührlich, im Fortissimo wenigstens (und in's Piano und Pianissimo werden dergleichen mit Zug und Recht ohnedies nicht aufgenommen), Gehör und Folge leisten müssen, so daß im Ganzen und Großen doch ein reines Zusammenklingen erreicht wird. Um diesen Unterschied des Könnens und Nichtkönnens nicht minder als das Herausfinden der vorzüglichen Mitglieder mit Erfolg zu bewirken, bedarf es der nähern Uebereinkunft der Chordirekteren und Führer der einzelnen Vereine und Städte, und von diesen ist zu erwarten, daß sie ihre besondern Einsichten dem allgemeinen Zwecke gern dienstbar machen. So ist es bisher meist geschehen und vieles Schöne oft mit großer Aufopferung der gedachten Vereine und Direktoren bei einer Menge vorläufiger Versuche und Proben sowohl, als bei den Festen selbst, an's Licht getreten.

Nur kommen hier noch zwei Hauptpunkte in Betracht: die Soli und die Oberleitung des Ganzen. Beide treten aus der Reihe des Gemeinsamen heraus, sind daher nicht ohne Schwierigkeit. In Betreff der Soli hat man in der Regel über die Gränzen der Landschaft hinaus nach irgend einem berufenen Talente sich umgesehen, und durch angemessene Mittel, oft durch sehr große Belohnung, dessen Mitwirkung erlangt. Daß der Glanz des Festes auf diese Art sich erhöhe, ist wohl keine Frage. Ob jedoch auch die andern Zwecke desselben, ob namentlich der finanzielle Punkt, und damit zugleich die von ihm abhängenden Bedürfnisse gastlicher Aufnahme mancher oder aller Fremden, kleine Nebenergötzlichkeiten, Artigkeiten gegen das schöne Geschlecht, kurz die Summe von Kleinigkeiten, die bei solchen Anlässen zur Sprache kommen, sich mit dieser Ausgabe wohl vereinigen lassen, steht sehr dahin. Allgemeinheit der Leistung und des Genusses ist und bleibt Hauptziel des Festes. Man wird selten einen auf diese Weise von fern verschriebenen Sänger oder Spieler anhören, ohne von irgend einer Seite die Bemerkung zu vernehmen, dieser oder jene, die nun im Chor oder gar unter den Hörern sich befinden, hätten es wohl eben so gut gemacht. Abgesehen von dem Mißgünstigen oder Kurzsichtigen solcher Bemerkungen, liegt doch das Wahre darin verborgen, daß die

*) Der Name Lindpaintner hätte hier schon um der genialen Instrumentation des „Judas Macchäus“ willen, welche wir von diesem Meister besitzen, nicht fehlen sollen. Von Lindpaintner haben wir mit Nächstem auch eine Instrumentation des „Israel“ zu erwarten. D. Red.

Digitized by Google

leitenden Vorsteher vor allen die Pflicht haben, in der Stadt oder Landschaft selber die geeigneten Talente aufzuspüren und zum Auftreten zu vermögen. Denn wirklich kann nur alsdann von unläugbaren Fortschritten in der Kunst, wie solche die Musikfeste doch beabsichtigen, die Rede seyn, wenn Talent und sogar Virtuosität aller Orten im Vaterlande mehr und mehr zum Vorschein kommen, und erst dann wird ein Land, eine Stadt mit Wahrheit sich rühmen können, ein solches Fest veranstaltet zu haben, wenn nicht bloß die Geldmittel und äußere Einrichtungen durch gewählte Männer (ein sogenanntes Comité) derselben herbeigeschafft, sondern auch die künstlerischen Leistungen von ihr selbst bestritten worden sind.

Letzteres möchte sogar auszudehnen seyn auf den obersten Leiter des Festes. Glücklich das Land, das einen L. Spohr, F. Schneider, F. Mendelssohn und Aehnliche zu seinen Bürgern zählt! — Aber nicht aller Orten leuchten solche Sterne, und so ist es denn immer für Gewinn zu achten, wenn ein Künstler ersten Ranges zur Leitung eines Musikfestes, sei es nun, wo es wolle, sich versteht. Daß sein Ansehen unbedingt, seine Entscheidung in künstlerischen Angelegenheiten ohne Widerspruch seyn müsse, bedarf keiner Auseinandersetzung. Wenn es zwischen ihm und dem festordnenden Comité zu Mißverständnissen käme, so wäre dies allemal ein Unglück. Lieber sollte man mit ihm, als Direktor, gleich Anfangs einen sichern Vertrag schließen, als hinterher über die Belohnung mäkeln, oder gar seinen Anordnungen nicht Folge leisten! Ja selbst bei der Wahl der aufzuführenden Werke hat man dem Direktor ein entscheidendes Wort gewiß mit Recht fast überall gestattet, weil ihm vor allen die Sache der Kunst am Herzen liegen und das Große und Ganze vor Augen stehen muß. Nur im Punkte der Soli dürfte es thunlich seyn, ihn mit geeigneten Vorschlägen, aber wohlgemerkt, bei guter Zeit, zu unterstützen, weil die eigenen Kräfte der Provinz ihm natürlich minder bekannt sind. Dagegen müßte der Direktor jeder Sorge um das Aeußere, Materielle des Festes völlig überhoben seyn, um seinen ohnedies schwierigen Pflichten genügen zu können. Diese ganze Seite fällt dem Comité anheim, und je zartsinniger, anständiger, gastlicher es den Mitwirkenden und Theilnehmenden entgegenkommt, desto größer wird nicht nur der Dank, sondern in der Regel selbst das finanzielle Ergebniß des Festes seyn. Als Grundsatz sollte in letzterer Rücksicht gelten, daß man bei Musikfesten durchaus keine Capitale gewinnen, freilich auch nicht einbüßen wolle, zum Besten der Kunst jedoch einen geringen Ausfall zu ertragen wisse.

Eintracht hat die Musikfeste in's Leben gerufen, durch Eintracht sind große und edle Fortschritte gelungen: möge unter ihrem Schutze, im Schooße gesegneten Friedens fort und fort das Schöne wachsen und gedeihen! —

Coblenz, März 1839.

Dr. Deycks, Professor.

Literatur.

Die Lehre von der musikalischen Composition ꝛc. von **A. B. Marx** ꝛc.

(Fortsetzung der in voriger Nummer abgebrochenen Recension.)

Es versteht sich von selbst, daß bei solcher Anlage und Ausführung des Werks die Compositionslehre des Herrn Verfassers den gesammten Inhalt der Tonkunst auch umfassen mußte, und nicht etwa auf ein bloßes Herzählen der mancherlei theoretisch-harmonischen Grundsätze, nebenbei noch vermehrt mit etwas rhythmischer Zugabe, sich beschränken konnte. Auf diese Weise wäre die angedeutete, selbst erwählte hohe, schöne Aufgabe der Arbeit schlechterdings nicht zu lösen gewesen. Alles, was im weitesten Sinne des Worts zur Kunst der musikalischen Composition gehört, überliefert der Verfasser daher hier in anschaulicher Weise, nur die fremden Hülfs-, und die Elementarmusikkenntnisse, wie diese sich in der allgemeinen Musiklehre darstellen, voraussetzend, und nicht auch (wie es bisher in der Regel zu geschehen pflegt) die einzelnen Lehrgegenstände, als Rhythmik, Melodik, Harmonik, Contrapunkt ꝛc., in unter sich abgesonderte Disciplinen zerlegend: eine Trennung, welche so der Kunst selbst auch als solcher durchaus fremd ist, da sich eben so wenig Melodie ohne Rhythmus als Harmonie ohne Melodie und Rhythmus zugleich in ihr denken läßt, sondern stets mit Rücksicht zugleich auf ihren innerlichen Zusammenhang unter einander, und festhaltend an der strengen Folgerichtigkeit, mit der sie sich, einer aus und mit dem andern, entwickeln, und welche daher allein schon einen großen Vorzug, eine unnennbare Kraft dieser Compositionslehre ausmacht. Wie die Kunst selbst niemals in ihren Werken mit Benutzung bloßer Einzelnheiten ihrer Darstellungsmittel hervortritt, sondern diese alle, so viele sie ihrer nur hat, mit ganzer Kraft immer in einem unzertrennlichen Vereine, immer zugleich, wenn auch jedes in seiner besonderen Richtung, thätigen Antheil nehmen läßt an ihren Gestalten, so hat auch der Herr Verfasser, in solcher Massenhaftigkeit der Wirkung, in solch' gesammtkräftigem Hervordrängen der einzelnen Gegenstände, nicht trennend was nicht getrennt werden kann, diese seine Compositionslehre geschaffen: eine Methode und Darstellungsweise des Stoffs, die um so unfehlbarer ihr eigentlichstes Ziel erreichen muß, als je naturgetreuer, je entsprechender dem ganzen Wesen des Stoffes selbst sie erscheint. Damit indeß die Masse des bei solcher Art der Darstellung unzertrennt zu Beobachtenden nicht unnöthigerweise gehäuft wird, läßt der Verfasser auch jene Erscheinung in der Kunst nicht unbenutzt, nach welcher recht wohl ein Theil des ganzen Musikstoffes, das Element des Klanges nämlich und das Wort des Gesangtextes, bei Betrachtung der gesammten Leistung eine Zeitlang unerwogen gelassen werden kann, und theilt somit sein Werk wie äußerlich in zwei Bände, so innerlich auch in zwei unter sich verschiedene Theile, von denen der erste wohl den besonderen Titel: allgemeine oder reine Compositionslehre, oder auch allgemeine Satzlehre, und dem gegenüber der zweite den Titel: besondere oder angewandte Compositionslehre, auch musika-

Digitized by Google

lische Formenlehre hätte führen können, jedoch — aus welchem Grunde, weiß ich nicht — nicht führt.

Jener erste Theil, den ich insbesondere die allgemeine Compositions- oder Satzlehre nennen möchte, beginnt seine Entwickelung mit der einfachsten Tongestaltung, nämlich der bloßen einfachen Tonreihe, und aus der ersten Grundlage derselben, der diatonischen Tonleiter, mit Hülfe des hinzutretenden Rhythmus, ersteht die Melodie, womit dann zugleich die Grundformen aller Musikbildungen, Periode, Satz und Gang, erscheinen. Unter steter Fortwirkung aller dieser Kunstelemente und Kunstgedanken betreten wir hiernach die zweite Grundlage, die aus der Tonika aufsteigende Harmonie, welche sogleich in zwei Massen sich darstellt und im Gegensatze zu jeder ferneren Harmonie von dem Verfasser Naturharmonie (?) genannt wird. Neuer melodischer Stoff, der daraus gewonnen wird, führt zur Grundlage des zweistimmigen Satzes, und in diesem tieferen Elemente entwickeln sich schon aus der Periode die Formen einfacher Tonstücke in zwei und drei Theilen, aus denen dann mit der dritten Abtheilung des Buchs das ganze Accordwesen erst hervortritt, bei dessen Darstellung, indem er es auf der harmonischen Begründung der Tonleiter zu entwickeln strebt, mit ganz richtiger Beurtheilung der Verfasser ziemlich dem Logier'schen Principe folgt, das auch ich meiner Harmonielehre (Polyphonomos) aus gleicher Ursache, weil es in pädagogischer Rücksicht noch niemals übertroffen wurde, zum Grunde legte. Eine erhebliche Erweiterung erhält die Lehre von den Accorden erst mit der achten Abtheilung, wo die Grundsätze der Modulation zugleich zu allen Arten von größeren Construktionen oder Kunstformen, als Querständen, Sequenzen, Trugschlüssen, Orgelpunkten u. s. w. führen, und beiläufig die Accorde auch neue Grundformen für Melodien ꝛc. bieten. Vollendet jene Lehre von der Modulation enthüllt sich von der neunten Abtheilung an die andere Seite der Harmonie, welche sie als eine Verbindung gleichzeitiger Tonreihen erscheinen läßt, und durch welche wir zu dem Begriffe von besonderen Stimmen in derselben gelangen, den aufgefaßt wir unwillkührlich dann geführt werden zu den harmonieformenden Tönen, die in solchen Stimmen vorkommen, Vorhalten, Durchgängen, Hülfstönen u. s. w., die wiederum neue Accorde und neue Modulationen nach sich ziehen, die Begleitung freier und reicher machen, uns in den Besitz vielfacher Mittel setzen, Nebenstimmen von Hauptstimmen zu unterscheiden, beispielsweise schon die Behandlung des Chorals und anderer einfacher Melodien in die Betrachtung ziehen und von hieraus endlich selbst, bis zum Schlusse des Theils und zum Schlusse der gesammten Melodik und Harmonik, zu einer praktischen Untersuchung der alten Kirchentonarten führen. — Es lag in der Natur der Sache, daß der Herr Verfasser bei dieser, bis dahin sich blos vorgesetzten Entwickelung des Tonwesens überhaupt seine Darstellung immer nur knüpfen konnte an eine gegebene Melodie, die nicht verändert werden darf, also an etwas Aeußeres und Vorhandenes schon: mit freier Ungezwungenheit, künstlerischer Selbstständigkeit das auf solche Weise gefundene Gesetz aller harmonischen Toncombination auch anzuwenden und geltend zu machen, lehrt dann der zweite Theil oder die eigentliche Formenlehre, bei der dann die einzelnen Kunstformen hervortreten, je nachdem das bereits Gefundene und Vorhandene entweder nach der einen oder nach der andern Seite hin bewegt wird. Daher faßt der Herr Verfasser zunächst die musikalischen Sätze auch nur in der Weise auf, in welcher er sie im ersten Theile betrachtete, bestehend nämlich aus einer Hauptstimme und aus begleitenden Nebenstimmen. Aus dieser ersten Grundfassung, welche die homophone heißt, treten dann nach und nach zuerst alle kleinere Formen, als die des Tanzes, Marsches ꝛc. hervor, bis er auch wieder darauf zurück kommt, daß die Harmonie eine gleichzeitige Verbindung mehrerer Stimmen ist, und von da mit der zweiten Abtheilung übergeht zu den Formen eigentlich polyphonischer Schreibart, der Figuration, dem Figural-Vorspiele, Choräle, der Etude, Variation. Da in polyphonen Sätzen aber keine Stimme eigentlich Hauptstimme ist, sondern jede zu ihrer Zeit auch vorherrschen kann und alle sich endlich zu voller Selbstständigkeit erheben, so führt dies auf den Gedanken, von zwei oder mehr polyphonen Stimmen jede zu ihrer Zeit auch als Oberstimme zu gebrauchen: es entstehen (viertes und fünftes Buch) die Formen des doppelten Contrapunkts, Fuge, Canon ꝛc., und zum Schluß endlich (sechstes Buch) die größeren Kunstformen, die eine Combination homophoner und polyphoner Sätze und der Erweiterung kleinerer Formen voraussetzen, als Rondo, Sonate u. s. w. Ein Anhang bildet gleichsam eine Analyse des Gelehrten aus den Werken anerkannt classischer Meister.

Das in Kürze der Lehrgang und die Lehrart des verdienstvollen Herrn Verfassers, und sollte ich Etwas daran ausgesetzt, so wäre es in der That nur ein zu großer Aufwand von scharfsinniger und kunstphilosophischer Speculation, die nothwendig zu einer eigenthümlichen Trennung vieler unter sich gar nicht verschiedener Sachen und Gegenstände führen mußte, wodurch dann dem Unbewanderten nicht selten der Ueberblick erschwert wird. Doch nur erst vertraut mit dieser Eigenthümlichkeit der Vortragsweise des Herrn Verfassers gemacht, die wohl nur Folge des hohen Standpunktes seyn konnte, von welchem aus er seinen ganzen colossalen Stoff erfaßte und zu verarbeiten strebte, der Unmöglichkeit, sich selbst herabzulassen wieder in einer gewissen Popularität, damit Preis gegeben, und mit dem sichern Gange, den dann unzweifelhaft das Studium gewinnt, können auch die schönsten, reichsten Früchte desselben nicht ausbleiben. Ja, verstehe ich das Zeitalter und die Kunst recht, so bin ich entschlossen genug, dem Verfasser die sicherste Erfüllung der Hoffnung zu verheißen, die er in der an „jüngere Kunstgenossen" gerichteten Vorrede zum zweiten Bande ausspricht, „daß seine That weiter wirke, und neue Thaten, ein ausgebreiteres erhöhtes fülleres Leben wecke und nähre," denn nicht von den jüngeren Kunstgenossen allein, erwarte ich, d. h. von den angehenden Künstlern und insbesondere Componisten, daß sie diesem Werke ihre ganze Kraft des forschenden Geistes zuwenden, sondern selbst auf dem Arbeitstische des erfahreneren und geübteren Meisters dürfte es als eine unselbstare Zier erscheinen, indem nicht Weniges hier von einer höheren, der wahrhaft kunstwissenschaftlichen Seite ihm auf-

Digitized by Google

geschlossen wird, was bisher nur Uebung und Empierie ihn als recht und gut hatten erkennen lassen. Man mißversteht den Ernst nicht, mit welchem ich diese Worte hier niederschreibe, wenn man ihn nur in Zusammenhang bringen will mit dem, was ich in der ersten Abtheilung dieser meiner Recension des vorliegenden Buchs schon sagte, und man deutet auch die Aufrichtigkeit des Dankes recht, mit dem ich im Namen der gesammten musikalischen Welt jetzt von dem Verfasser für den wesentlichen Dienst scheide, den er in Wahrheit unserer Kunst als solcher mit diesem seinem Werke geleistet hat. Nur wenn auf solche Weise wir ihre Theorie behandeln, wird auch ihre Praxis einen höhern Aufschwung nehmen, und werden ihre Leistungen in eine innigere Beziehung treten zum Leben, ihre Wissenschaft den Standpunkt in der Literatur occupiren, der ihr um der Wirksamkeit der Kunst willen, welche sie behandelt, unleugbar gebührt.

Dr. Gustav Schilling.

Correspondenz.

(Fortsetzung des Artikels in Nr. 1).

Stuttgart, im März 1839.

Es ist schon oft in den Wind gesprochen worden, daß die Direktionen neben der Aufführung der neueren Werke auch das beste, anspruchenste Aeltere stets nachführen sollten. Wir wollen hier nur Gluck, Dittersdorf, Wenzel Müller, Süßmaier, Himmel, Winter und unsern Jumsteeg, von Ausländern aber Gretry, Mehul, Martini, Cimarosa, Dalayrac, Paisiello nennen. Das ist aber nur ein kleiner Theil von Namen musikalischer Geister, die einst die Welt durch ihre Werke erfreut, ja entzückt haben. Der Einwendung, daß ihr Bestes dennoch nicht mehr zeitgemäß und dem neuern Kunstgeschmack angemessen sey, kann man entgegensetzen, daß das wahrhaft Schöne das beziehungsweise Klassische einer jeden Zeit, ja der Unsterblichkeit angehöre.

Wir ahnen wohl, daß solche Wiederbelebungen auf viele sächliche und persönliche Hindernisse stoßen würden, können diese aber doch nicht für unüberwindlich halten. Ein wieder erstandener „Richard Löwenherz" von Gretry z. B. würde ohne Zweifel sich halten und wohl selbst ein Kassenstück werden.

Was in der Literatur jetzt so häufig geschieht, daß man das gute Aeltere neu in die Szene setzt, übersetzt, oder es, ohne es zu gestehen, plündert, das würde ich, wäre ich schaffender Musikus, in der Tonkunst thun. Ich würde das Aeltere ausbeuten, die besten Motive, die schönsten Melodieen förmlich stehlen, wo es nöthig wäre, umprägen und, geständig oder nicht, für neue Münze ausgeben *).

Wir sind überreich an harmonischen Künsten, gelehrten Künsteleien, aber arm an treffenden Melodieen, und was wir haben, erinnert doch stark an einander und an die moderne Zeit. Der ältern Meister Sang und Klang kam fast durchaus mehr aus dem unbefangenen, kindlich-musikalischen Sinn und Gemüth, war weniger studirt, gesucht, absichtlich effektvoll und darum weniger affektirt. Wir würden ein solches förmliches Raub- und Plünderungs-System beifällig mit ansehen, kein Nachdrucks-Gesetz dagegen aufrufen, es mit keinen Criminalstrafen verpönen.—

Unser Lindpaintner hat in Wien eine neue Oper: Die Genueserin, mit großem Beifalle auf die dortige Bühne gebracht. Von dem Musik-Direktor Lachner, dem Bruder des Münchner Capellmeisters, haben wir eine Schöpfung: Die Neger-Brüder, Text von Mörike, zu erwarten. — Benedikt von hier glänzt mit seinen Schöpfungen in Neapel und in London. — In den Conzerten, namentlich in den während der Winter-Monate stattfindenden Abonnements-Conzerten, deren Ertrag dem Wittwen- und Waisenfonds der K. Hofkapelle und Hofbühne zu gut kömmt, bewährt sich hauptsächlich die Güte des Orchesters, so wie auch hier die Virtuosität unserer Matadore recht in's Licht tritt. Ihre Namen dürfen wir als bekannt voraussetzen. Ihnen reiht sich eine Zahl nacheifernder jüngerer Talente an, bei welchen sich der Einfluß solcher Vorbilder und einer gründlichen Schule erfreulich bethätigt.

Nicht zu läugnen ist, daß die Darlegung solcher Virtuositäten einen großen Bestandtheil der Conzerte ausmacht, und daß nach dem Stand unserer modernen Musik diese hauptsächlich in der Ueberwindung ungemeiner Schwierigkeiten und Offenbarung erstaunlicher Fertigkeit bestehen. Oft schon bedauerten wir, daß über einer solchen Manifestation die Richtung auf das Gemüth der Hörer verloren ging und diese, wenn das höchstgesteigerte Künstliche zu lange andauerte, aus unabwendbarer Ueberreizung sich mit ihrem Sinn in andere Gebiete verirrten, während der Künstler sie von Erstaunen gefesselt glauben mochte. Die fast dreistündige Dauer der Conzerte trägt das Ihrige zu dem Sättigungs-Prozeß bei.

Der Virtuos will Alleinherrscher seyn; aber anspruchender bleibt wohl immer ein öfter unterbrochenes Solospiel, oder das Conzertiren zweier gleichen oder verschiedenen Instrumente. Weit entfernt, unsern ersten Meistern ihre Siege verkümmern und uns um Vollgenüsse bringen zu wollen, möchten wir nur darauf hindeuten, daß eine Combination der Virtuositäten, eine Ablösung kunstreich gemüthlichen Spiels noch öfter, als es schon geschieht, eintreten dürfte.

Die Schöpfungen Beethovens wurden uns im Verlaufe der Jahre reichlich gegeben. Aber er stellt eine Seite der Tondichtung entschieden und eigenthümlich dar, und fordert nothwendig seinen Gegensatz. Diesen würde Haydn in seinem ruhig-heitern, anmuthig-abgemessenen Gange, in der lieblichen Entwicklung seiner Gedanken bilden. Seit Jahren haben wir Nichts von ihm gehört. Ebensowenig Mozart'sche Symphonieen, und es könnten hier noch mehrere zwischenliegende oder ältere Meister als vergessene genannt werden.

Zwei historische Conzerte, freilich mehrere Jahre auseinanderliegend, gaben uns Musikstücke je aus drei Zeitepochen. Die allgemein und laut ausgesprochene Theilnahme des Publikums an der interessanten Zusammenstellung so verschiedenartiger Produktionen zeigte die Empfänglichkeit desselben und läßt uns eine Wiederholung hoffen. Ueber-

*) Gut so ist freilich doch wenigstens besser als anders schlecht. Anm. der Red.

Digitized by Google

haupt neigen viele unserer Musikfreunde zu alter, ja ältester Musik sich hin, und treiben zu zeitenweiser Neubelebung derselben. Die Steigerung der modernen Kunst gegen das mehr Gedachte, Studirte, Gemachte hinauf ruft je länger, je stärker ihren Gegensatz, die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Reinmenschlichen, Gefühlten hervor. Das Gemüth möchte eines seiner schönsten Güter wieder aus schwindelnder, kalter Höhe zu sich herab und in sein warmes Inneres hineinziehen und reiten.

Daß das Menschenkind, was es einmal gelebt, als Nationelles gehegt und geliebt hat, nach einem gewissen Zeitverlaufe, nach langem Entbehren wieder will und sich womöglich neu schafft und in die Szene setzt, dieß sehen wir in allen Sphären, die einen historischen Verlauf, eine Geschichte haben, und dem Wandel, dem Wechsel unterthan sind. Wer hätte geglaubt, daß wir Gebildete, Geschmackvolle wieder chinesische Formen und Rococo bekommen würden? und doch — sie sind da! Giebt sich nun der Geschmack aus einer Art historischer Sehnsucht dem Ungeschmack einer Mode hin, wie vielmehr wird er das Recht haben, das verlorne Paradies classischer Einfalt und die Würde gemüthvoller Kunst wieder zu erwerben? —

Daß von Zeit zu Zeit Hofconzerte stattfinden, neben dem, daß die Königliche Familie die Oper stets und mitunter auch ein Abonnement-Conzert besucht, daß jene insbesondere bei der Anwesenheit erlauchter Gäste eintreten, kann ich bloß als Notiz beibringen. —

In der langen Reihe der Friedensjahre sind die Nationen zu sich selbst gekommen, haben an sich denken gelernt und den Begriff von sich und ihrem Wesen sogar bis zum Idealen aus- und durchgebildet, so daß namentlich nach dem ersten Aufschwunge Forderungen über Erhöhung ihrer Zustände gestellt wurden, welche bei den Mächtigen der Erde als zu bedenklich keinen Eingang finden konnten.

Unter den Vereinen, zu welchen sich nun so viele sonst zerstreut gewesene Bestrebungen zusammenthaten, gehören auch die Liederkränze und Liedertafeln. Man höre keine Kriegs-Mayhn, Soldaten-Lieder vor oder nach dem Kampfe mehr. Das Volk sang wieder seine heitern Weisen und die Gebildeten darunter lernten schul- und kunstgerecht singen.

Wem fällt nicht jener Gesandte eines auswärtigen Hofes ein, der bei einem inländischen Minister der Soirée anwohnend, als er einen lauten Straßen-Gesang vernahm, gegen diesen seine Befremdung über die Erscheinung und die polizeiliche Nachsicht äußerte. Wie hält man es denn, fragte der Minister, bei Ihnen zu Lande in solchen Dingen? — Bei uns. Excellenz! — erwiederte der Gesandte — bei uns fingen die Leute nicht!

Bei uns — können wir Gott sey Dank! sagen — bei uns fingen die Leute, und viel, und geschieht es nicht immer aus einem innern Drange, so doch aus einer süßen, freundlichen Gewohnheit. Es ist nicht denkbar, daß der Enthusiasmus einer socialen Idee sich jahrelang in gleichem Feuer erhalte. Der Liederkranz besteht noch; er hat Geschoße getrieben, die sich zu eigenen kleineren Kränzen geschlungen. Er hat somit seinem Zwecke genügt, indem er mehrstimmigen Volksgesang in's Leben gerufen. Die ursprünglichen Schöpfer und Bildner sind zurückgetreten, ein Thätiger ist dem Institute mit Wärme zugethan geblieben, Herr Stadelbauer, der sich auch um die gleiche Belebung und Bildung des militärischen mehrstimmigen Gesanges Verdienste erworben.

Der Liederkranz macht neben den Festen, die er mit Gesang feiert, unter welchen das Schillerfest obenan steht, in der schönen Jahrzeit Spaziergänge und Ausflüge, wo er sich mit Gesang den Naturgenuß erhöht. Das weibliche Geschlecht ist seit Jahren auch mit in das Interesse gezogen und nimmt an diesem Zusammenwirken Theil.

Wo auch der Wandler hinkommt, er vernimmt fast keinen andern, als methodischen Gesang mehr. Die gemeinen Lieder, die Anstößigkeiten und Zoten der frühern Zeiten sind größtentheils verdrängt, und führt das Glück auch nicht immer die Stimmen recht günstig zusammen, so behilft man sich.

Selbst aus Bier- und Weinhäusern hört man, wenn man Nachts durch die Straßen wandelt, mehrstimmigen Gesang, wo sich dann freilich bemerklich macht, daß, während der aus dem frohen Drang singende Naturalist gewöhnlich rein intonirt, der durch die Noten gebundene Dilettant häufig detonirt. Reinheit in dieser Sphäre ist nur Sache des geschulten Sängers, wie andererseits beim Naturgesang die Dorfdirnen an reiner Intonation es den Stadtfräuleins abgewinnen.

Einen besondern Genuß gewährt an öffentlichen Orten, bei Festen in der Garnisonskirche und auf kleinen Märschen der kräftige Gesang aus den Kehlen der Krieger. So wenig sentimental er ist, so hat er doch etwas unsehlbar Rührendes.

Im Museum und in der Bürgergesellschaft finden öfters musikalische Unterhaltungen, untermischt mit Deklamation, statt, zu welchen neben den Dilettanten auch Mitglieder der Oper eingeladen werden. Diejenigen der Bürgergesellschaft haben bei aller Anständigkeit doch einen freiern, frohern Ton als jene, wo die Gesellschaft schon eine ernstlichere Miene annimmt, und sich gegen Kunstleistungen nicht so laut und enschieden dankbar erweist.

Seit Menschendenken bestanden hier musikalische Cirkel von Liebhabern, wo größere Gesangstücke, Oratorien, Opern ꝛc. eingeübt und zur eigenen Unterhaltung mit Clavierbegleitung gegeben wurden. Eine Frau v. Jacobi hatte früher ihre Lust und Bemühung hierauf gerichtet. Seit Jahren hat Fräulein Jungsteeg Verdienste um einen solchen Cirkel, der jedes Jahr auf die derartige Darstellung von ein Paar Opern, einem Oratorium ꝛc. hinarbeitet. Er ist übrigens, wenn auch der größte, doch nicht der einzige.

Daß Musik in den Schulen ein wesentlicher Unterrichtstheil geworden, muß man loben, besonders auch, daß sie selbst in den Armen-Kinder-Anstalten methodisch getrieben wird. Bei allen Instituten hängt freilich der Erfolg weniger vom Sächlichen, als von der Persönlichkeit der Vorstände und Lehrer ab, und so möchte man jenen und immer die rechte Einsicht und Energie, diesen das rechte Geschick und Feuer wünschen.

Ueber die Tanz-Musik will ich mich hier zum zehntenmal ein wenig ereifern und über sie losziehen. Sie

Digitized by Google

ist nämlich gut, oft trefflich, — als Concert-Musik, aber nicht tanzbar*). Das Ausbeuten der Opern ist jetzt Mode. Die Orchester glauben, mit was sie unser Herz gerührt, mit dem müssen sie auch unsere Beine rühren. Ist so ein Opern-Plünderer aber einmal im Zuge, so nimmt er fast die ganze Oper mit und verarbeitet sie zu Walzern und Galoppaden. Da ist sie denn oft ganz gegen den Fuß; durch lange Sätze hin wird der Takt kaum von musikverständigen Tänzern herausgelauscht und enträthselt. Tritt in der Oper eine Generalpause ein, so kommt sie auch als pikante Stille in den Walzer und die Tanzenden sehen einander fragend an.

Der zweite Haupt-Uebelstand ist das zu schnelle Tempo. Ich will nicht behaupten, daß es viel langsamer seyn sollte; es ist aber gerade so beschleunigt, um das Spiel zu verderben. Die Linie des Schönen ist auch hier, wenn nicht haarscharf, doch nicht so dick, wie ein Schiffseil. Das Tempo ist gewöhnlich so eilend, daß unter fünfzig Paaren nicht drei schön tanzen, vierzig aber außerhalb des Taktes, dessen Einschnitte sie in allen Phrasen durchkreuzen. Nur der Gewandteste vermag mit Anstrengung noch einige Grazie hineinzubringen. Wie geht es bei den Andern? Sie jagen, rasen, wirbeln, schwindeln, keuchen, dampfen, stürzen zuweilen; und das anmuthige Spiel wird zu einer ermüdenden Strapaze. Nirgend und zu keiner Zeit hat man so viel Taktlosigkeit wahrzunehmen gehabt, als in unseren Alles beschleunigenden Tagen**).

(Beschluß folgt.)

Feuilleton.

Nichts Neues mehr begiebt sich unter Gottes Sonnel

das sey heute zunächst das große und kleine Thema unsers Feuilletonisten, und aus den Variationen, welche er darüber componirt, mag sich Jeder heraus nehmen, was und welche sie ihn packt. — Da schickt ein Freund mir ein Taschenbuch zu, in welchem sich ein sehr oberflächlicher und theilweise sogar alberner Aufsatz über den Zustand der Musik in Deutschland von bekannter Feder befindet, und meint, es sey doch arg, wie weit jetzt die Anmaßung in der Literatur getrieben werde, wie Jeder glaube, über Musik und ihre Werke urtheilen zu können: jetzt erst, mein Freund?! — Sie erinnern sich doch des Scandals, den Gluck's Erscheinen einst in Paris erregte, und schon damals im Jahre 1777 kam ein Buch, ich sage ein Buch (nicht blos ein Aufsatz) über die „Revolution der Musik" sogar zu Tage, über welches ein sehr verständiger Mann dann öffentlich im Journal von Paris unter Anderm sagen durfte: „sont verba et voces. Es ist das Werk eines Menschen, der zu spreden versteht und so viel Geist hat, über eine Kunst zu urtheilen, für welche er weder Sinn noch Kenntnisse besitzt. Es graßirt einmal die Manie, von Etwas zu sprechen, was man nicht versteht, und besonders bei den sogenannt schönen Geistern ist dies zur allgemeinen Krankheit geworden. Die Leichtigkeit, Phrasen zu machen, und auf Gemeinplätzen mit gewählten Ausdrücken sich herumzutreiben, giebt ihnen eine Keckheit, über Alles, Malerei, Baukunst, Musik, kurz Alles abzuurtheilen ꝛc." So steht's wörtlich in genannstem Journal vom 21. Juni 1777, und die Leibel werden immer schlimmer mit der Zeit, wissen Sie. — Einer meiner Pariser Bekannten äußert sich bitter darüber, daß Meyerbeer durchaus nicht Jacob Mayer Beer, sondern nur Giacomo Mayerbeer genannt seyn wolle: wissen wir nicht von J. B. Rousseau ebenfalls schon, daß er sich des Namens seiner Väter schämte und deshalb eine Zeitlang auch den Namen Berniettes führte? Aber was machten einige seiner Bekannten daraus? das unschuldige Anagramm „in te ronies." — Warum wollte der alte französische Sprachforscher Gilles Menagius nicht gerne Anderer Bücher lesen? weil er ein zu gutes Gedächtniß hatte, und deshalb fürchtete, die Fehler Anderer zu behalten oder Fremdes für Eigenes zu schreiben: das gute Gedächtniß ist's, was die Schuld von den vielen Reminiscenzen in unseren neuen Musikwerken trägt. — Ole Bull, der große Violinspieler mit der Herrenhuter Physiognomie und dem gewaltigen Fragezeichen unter der Krone seines Barpens, jetzt in Wien, führt auf seiner großen Reise durch Europa einen Redacteur und noch einen jungen Schriftsteller mit sich, wie ein Wiener Blatt bemerkt „natürlich zu literarischen Zwecken": ist das etwas Neues? haben nicht andere Künstler und Andere, denen eine solche Gesellschaft nothwendig war, das ebenfalls schon gethan? und wenn die schlechten Verse, welche, als Ole Bull in Berlin spielte, zu seinem Ruhm im Hause ausgetheilt und ihm überreicht wurden, von einem jener Herren fabricirt worden wären, so ist es nicht das erstemal, daß ein Dichter schlechte Verse macht. Zur Poesie gehört Begeisterung und zu dieser — kein Kunststückchen, wie Bull sie in seinen Concerten wenigstens producirt. — Die Critik hat schon zu wiederholten Malen ihre Klagen erhoben ob des allerdings etwas gar zu geschütternden Musketenfeuers in der Instrumentation zu Meyerbeers „Hugenotten", und „unerhört diese Massenhaftigkeit der Wirkung" genannt: unerhört? machte es Sarti nicht einst schon noch schlimmer, und pflanzte er nicht in der That wirkliche Kanonen vor dem Kaiserlichen Palaste auf, in welchem er ein — Te Deum (!) aufführen ließ, um an passenden Orten den Knalleffect nur noch mehr durch ihren Donner zu verstärken? — Wir können täglich hören, wie man noch heutzutage dem guten Mozart und dem alten ehrwürdigen Gluck unter Anderen es nicht verzeihen kann, daß sie gern ein Gläschen vom Rhein oder aus der Champagne zu sich führten, und gewisse Leute aus gewissen Ständen besonders sehen nicht wenig scheel dazu, wenn Künstler oder Gelehrte jetzt auch bisweilen ihr gutes Auskommen finden und von dem kurzen Leben nehmen, was das kurze Leben giebt: lassen wir uns das keinen Kummer machen; es war niemals anders in der Welt; schon der gelehrte Cartesius, der im 17ten Jahrhunderte lebte, hatte zu erfahren, daß ein Herr Baron, als er in dessen Gegenwart einmal etwas Gutes sah, zu ihm sagte: „sind die Philosophen solche Leckermäuler?" aber was antwortete wohl Cartesius? „bilden Sie sich denn ein, mein Herr! daß die Natur solche gute Sachen nur für Dummköpfe schaffe?" das sagte Herr Cartesius. — Am 6. Februar d. J. ward die neue Oper „Georg Georg", gedichtet und componirt von dem K. S. Geheimenrath und Oberhofmeister B. v. Miltitz, zum erstenmale auf der Dresdener Hofbühne gegeben, und öffentlichen Nachrichten zu Folge soll der Beifall des Publikums nicht Schuld an einer Wiederholung seyn: ich kenne die Oper noch gar nicht, aber das erstemal wär's wahrlich nicht, daß ein Kind in der Wiege stirbt oder daß ein Prophet Nichts in seinem Lande gilt. Wollen sehen, was paßt. Doch nun zu etwas Anderem.

Am ersten März ward zu Wien, und am zwölften hier in Stuttgart Mendelssohns Oratorium „Paulus", nachdem es sonst die Runde in ganz Deutschland schon gemacht hat, zum allererstenmale gegeben, aber mit dem wesentlichen Unterschiede, daß man dort mehr, hier aber weniger erhielt als man erwartete. Der Wiener ist von Natur aus etwas mißtrauisch gegen ausländische Musik, aber einen besonderen Widerwillen hatte er seit Zeiten schon gegen Mendelssohns Compositionen, und demungeachtet trug der „Paulus" einen Sieg davon so allgemein, vollkommen und dau-

*) Wir sind überzeugt, daß der Herr Verfasser hier und bei dem Folgenden nicht oder doch weniger das Orchester des Militär-Kapellmeisters Kühner im Auge hat, dessen schönes Talent allerdings, von Umständen übermächtigt, unter der Stufe sich wirklam zeigen muß, wenn andere es wirken will, als wohin die Natur wie seine Ausbildung es berufen hat.

**) Hier hätte auch wohl der Einfluß des beschleunigten Tempo's selbst auf die unsittliche Haltung des Tanzes hervorgehoben seyn dürfen? —

Anmerkung der Redaction.

Digitized by Google

ernd, wie selten noch wohl ein Kunstwerk über seine Widersacher: in Stuttgart traut man umgekehrt in der Regel nur dem Ausländer die Kraft, etwas Gutes zu schaffen, zu, und Mendelssohn insbesondere hat so viele wahre Freunde und innige Verehrer hier, daß man, da es in Concerten nicht gehen wollte, in Privatzirkeln schon mit Clavierbegleitung den „Paulus" zu Gehör zu bringen suchte, und alle Welt hatte sich jetzt auch zu der Aufführung herzugedrängt, aber das Nichtbefriedigtsein sprach sich fast auf jedem Gesicht aus und zu Anfang des zweiten Theils schon konnte man die Köpfe im Auditorium gut zählen. Der Grund davon mag wohl nur in der Aufführung liegen. Der Wiener singt, wenn er singt, auch so recht mit Herzenslust, und er ist ein Virtuose durch und durch; in Stuttgart aber den „Paulus" mit bloß einer Probe aufführen, ist eine gewagte Sache. „„Klingt es nicht, so klappt es doch""", sagt das Sprichwort, aber umgekehrt lautet es: klappt es nicht, so klingt's auch nicht.

Zu Düsseldorf wird an den nächsten Pfingstfeiertagen das große Niederrheinische Musikfest unter Mendelssohns Leitung gefeiert. Zur Aufführung sollen nach vorläufiger Bestimmung kommen: Händels „Messias", Beethovens Symphonia eroica, und ein neu componirter Psalm von Mendelssohn. Die Sopran-Soli — heißt es — wird Fr. Faßmann, und die Tenorpartien Hr. Mantius aus Berlin übernehmen.

Auch zu Lissa in der Provinz Posen wollen die Männer aus Posen, Rawicz, Fraustadt und Lissa, besonders auf des für Musik und zwar für gute Musik unermüdlich thätigen Landgerichtsraths Brückner zu Fraustadt Betrieb, in diesem Sommer ein großes Gesangfest, und zwar mit Aufführung lauter classischer, vorzüglich geistlicher Werke feiern. So ist's Recht, ihr Posner! — nur immer frisch gesungen und Musik gemacht; am Ende bleibt die Kunst doch noch der einzige Mittelpunkt, wo über alles trennende Factionenwesen hinaus die deutschen Herzen sich wiederfinden in deutscher Bräderung, Bürger im Staate, ehrlich und treu, und Menschen außer ihm, in Kirche und Kunst, das Uebrige — ist jedenfalls Unrecht.

Ueberhaupt treffen wir, wenn wir uns nur recht genau umschauen, in den in Beziehung auf Kunst weniger renommirten Ortschaften und Gegenden oft bessere musikalische Stoffe, als wir glauben und als dort, wo sie die Hochschulen der Tonkunst träumen. So hat z. B. in Magdeburg der wackere Mühling, neben einem gut besetzten Orchester, einen Singverein von 120 Mitgliedern, mit welchem er im Sommer wie im Winter die größten Meisterwerke zu Gehör bringt, so kürzlich noch Mendelssohns „Paulus" und Händels „Messias". Sein eigenes Oratorium „Abbadona" ward bekanntlich im vergangenen Sommer zum erstenmale und am 28. October zum zweitenmale mit dem besten Erfolge aufgeführt, und an ein neues Werk der Art, ein Oratorium in 3 Abtheilungen, das er seitdem fertig brachte, wird neben Anderem diesen Sommer die Reihe kommen.

In Wien dagegen ist die deutsche Oper wieder auf drei Monate entlassen, und die italienische aufs Repertoir gebracht, bei welcher vier prime Donne, nämlich Ungher, Spech, Brambilla, Majarelli, drei primi Tenori (Poggi, Salvi, Roppa), eben so drei primi Bassi und ein primo Buffo wirken.

Adolph Nourrit, den berühmten französischen Tenoristen, zuletzt in Neapel, hat am Abend des 7. März hier die beleidigte Eitelkeit 4 Stockwerk hoch zum Fenster hinausgeworfen, und jene boshafte Canaille soll sich gar kein Gewissen daraus gemacht, im ersten gerichtlichen Verhör sogar frei und frank nicht allein die That eingestanden, sondern auserdem auch erklärt haben, mit noch mehr solcher tragikomischer Scenen ihr abgenutztes Repertoir wieder aufzurichten. Doch keinen Scherz, vollen Ernst. Nourrit mußte nicht bloß als Sänger, sondern als eine wahrhaft volksthümliche Erscheinung den Franzosen werth seyn: war er doch Einer der Ersten, welche an jenem heißen Julisstage mit Schwerdt und Bajonett in den Straßen von Paris eine gar blutige Comödie in vero aufführten, und hat, das Juliskreuz auf der Brust, und Nationalgardist mit streng militairischer Pünktlichkeit, kein Mensch wohl so oft die Marseillaise und Parisienne gesungen, als er auf den verschiedensten Bühnen Frankreichs. Büßte er nun auch mit diesen vielfach anstrengenden Accorden patriotischer Harmonie einen Theil seiner Stimme als erster Sänger der großen Oper ein, als welcher er, beiläufig bemerkt, einer Einnahme von mindestens 100.000 Franken jährlich gewiß war, so mußte es ihn, einen Künstler von solch' voller, ganzer Seele, so tiefer Leidenschaft und großer Reizbarkeit, doch gewaltig verdrießen, als das Pariser Publikum so unbankbar sein konnte und den musikalischen Darprez höher feiern denn ihn. Wär' es noch nur für einen Abend blos, so für einen Monat gewesen, aber ein ganzes Jahr wartete er ab, und Duprez hatte immer seine Stimme noch, und die Pariser Jugend wollte nicht zu der Einsicht gelangen, daß die seine — ein Eigenthum der ganzen Nation geworden. So verläßt er denn den undankbaren Ort, und geht nach Neapel. Doch was wollte er hier für sich mehr in Anspruch nehmen als den Moment der künstlerischen Leistung? zu dieser aber hatte er sich in jugendlichem Uebereifer der Mittel begeben, und die Controverse eines künstlerischen Ehrgeizes, Stolzes mit der directorischen Kleinlichkeit eines Theaterpächters verspricht auch nicht viel Heil für ein solch' reizbares Gemüth. „Neapel sehen, dann sterben" — ein altes Sprichwort. Der Abend des siebenten März war der letzte, wo er auf San Carlo sang. Einen rührenden Brief schrieb er noch an den Secretair der französischen Gesandtschaft, dann küßte er seiner schon bald schlafenden Frau ein Paar unverständliche Worte zu, und eilt hinauf in das oberste Stockwerk, um unten im Hofraum geschmeidiger von der schwangeren Gattin und sechs blühenden Kindern den Abschiedskuß zu empfangen. Nourrit ist nicht volle 40 Jahre alt geworden. Zum Glück sind seine Hinterlassenen durch ein beträchtliches Vermögen vor Noth und Sorgen geschützt.

Am 19. März hielt zu Weimar Hofrath Dr. Stephan Schütze, als theoretisch-ästhetischer Schriftsteller auch in der musikalischen Welt bekannt. Er hinterläßt seiner Familie ein ansehnliches Vermögen, und uns die bis jetzt noch immer beste „Theorie des Komischen". Seine Lebensgeschichte, so weit sie für den Musiker Interesse haben kann, findet man in meinem „Universallexicon der Tonkunst".

Am 26. März ließ sich der junge, recht wackere Pariser Claviervirtuose Louis Lacombe, der nun schon seit 4 bis 5 Jahren in Deutschland reist, in Augsburg hören, und die Augsburger Allgemeine Zeitung vom 28. läßt sich darüber Folgendes, d. h. ohne die Ausrufungs- und Fragezeichen, die ich parenthesis aus Gründen dazusetze, berichten: „In seinem Abschiedsconcerte spielte Lacombe eine eigene Phantasie une scène de bal, eine reiche Schöpfung (!), voll südlichen Lebens und Feuers, die den Zuhörer nach dem schönen Land des Weins und der Gesänge versetzt (!?), dort (hört!) wo inmitten eines brudermörderischen Kampfes der Tanz noch fast die einzig übrig gebliebene, tröstende Lust eines gequälten Volkes ist (!), dem einzigen Lande, wo der Tanz mit dem Leben identificirt (!!?) sey man, wo der Zaubergott den ganzen schimmernden Roman der Freude wie des Wehes südlicher Liebe, das süße Bubeln, das eifersüchtige Schmollen, der Leidenschaft Raserei erzählte" ꝛc. — Nicht wahr, das ist eine Critik, eine Critik einer musikalischen Leistung! — Nur schwindelts Einem saft dabei, und wir vergessen, daß es von der Zugvogel bis zur Albernheit nur ein Schritt ist, zwischen welchem die moderne Anmaßung, über Dinge zu schwatzen, die man nicht begriffen, als einziger Wegweiser steht. Ein schöner Erfund für unsere Politiker! die scène de bal von dem 18jährigen Lacombe gehört, und augenblicklich sind sie inmitten von Andalusien oder am Ebro, und sehen mit eigenen leiblichen Augen, wie unter dem brudermörderischen Schwerte eines Carlo-Cabrera oder Maroto, Espartero oder von Dalen die Spanier doch nur so viel's Leben hin- oder gar aus demselben hinaustanzen. Möcht' wissen, ob jene scène de bal nicht auch in das Leben jener Walpurgisnacht versetzt.

☞ Verbesserung. In Nr. 1 pag. 7 Spalte rechts Zeile 16 v. o. muß heißen: Violoncellist statt Klarinettist.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 4 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 3. 6 kr. oder Thlr. 1. 18.

Erster Jahrgang. Nr. 3. 18. April 1839.

Standpunkt deutscher Gesangskultur.*)

Die Unterhaltungen einer Nation haben, wie man glaubt, keinen geringen Einfluß auf ihren Charakter.

Da gegenwärtig unter den Anforderungen nationeller Bildung die Tonkunst nach der Literatur den ersten Platz einnimmt, und das Singen einen vorzüglichen Theil der häuslichen Vergnügungen ausmacht, scheint es ein des Nachdenkens würdiger Gegenstand zu seyn, Mittel zur Erhaltung der großen Basis unsers National-Geschmacks aufzufinden, und, mit einiger Annäherung an philosophische Grundsätze, wo möglich, eine uns eigenthümliche Schule zu gründen. —

Seit geraumer Zeit ist die ächt deutsche Musik, allerdings mit spezziellen Ausnahmen, wo nicht verschwunden, doch wenigstens sehr in Schatten zurückgedrängt worden, daß es — leider! — kaum möglich seyn dürfte, einen Typus für die Kompositionen unserer Landsleute festzustellen. —

Denn, wenn auch die allgemein anerkannte Gründlichkeit, das ernste Streben nach Wahrheit und Natur, die einfache, gediegene, anspruchslose Größe, der reine und kräftige Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften, welches Conglomerat prädominirender Vorzüge die ursprüngliche Charakteristik des deutschen Geschmackes in der Erfindung und Ausführung der Musik bildet, nicht gänzlich vertilgt sind, so versinken sie dennoch — besonders je mehr man sich den südlichen Provinzen unsers gemeinsamen Vaterlandes nähert — allzusehr in das Sinne fesselnde Schmachten, in das, einen Schlummer erregende, einlullende Betäuben aller Geistes- und Verstandes-Kräfte, in die phale, einzig das Ohr kitzelnde und ergötzende Oberflächlichkeit italienischer Sagweise. —

Ohne in den Verdacht anmaßender Eigenliebe, und arroganten Eigendünkels zu gerathen, darf man wohl kühn behaupten, daß wir in der Tonkunst eine Stufe erreicht haben, auf welcher wir uns im Stande sehen, jene Materialien, woran unsere gelehrten Theoretiker, und erfahrene Praktiker schon so lange gesammelt haben, nun auch zu vergleichen, und systematisch zu ordnen. —

Jedenfalls möchte es hierbei ersprießlich, ja nöthig seyn, ausländische Zierlichkeit durch heimische Kraft zu unterstützen, und dem absolut strengen Charakter unserer inländischen Erzeugnisse durch die Grazie der fremden Lehre Mannigfaltigkeit und Schmuck zu verleihen. —

Nur diese einzige Schutzwehr bleibt uns gegen Italiens musikalische Sirenen-Künste, welche bereits unsere Musiker zu einem schmählichen Bündnisse verlocken, das kaum anders als mit dem gänzlichen Erlöschen — selbst des Namens deutscher Tonkunst, und mit unserer Anreihung an die Eroberungen jenes Landes enden kann, das, wie einst sein Capua mit dem karthagenensischen Heere gethan, uns durch wollüstige Schmeichelei, und spharitische Lethargie in schnöde, entmannende Ketten schlägt. —

Einer meiner vertrautesten Freunde unterhielt sich vorlängst über diesen Gegenstand mit Madame † † † † †, einer der vorzüglichsten Sängerinnen, und äußerte zufällig, wie er der Meinung, ja beinahe der festen, unumstößlichen Ueberzeugung lebe, daß vielleicht nur wenige Elitен die Philosophie des Gesanges verständen: ein Postulat, welches ihr so ganz und gar unverständlich, so überaus barrock, abstract und abnorm vorkam, daß die übrigens wirklich sehr gebildete Frau allein nur von ihrer guten Erziehung zurückgehalten werden konnte, dem muthmaßlichen Tollhäusler geradezu in's Angesicht zu lachen. —

Demungeachtet ließ sich derselbe in seiner erfaßten Grund-Idee keineswegs beirren, daß der Versuch, eine Schule für den Elementar-Unterricht des deutschen Gesanges zu gründen, allerwege ausführbar, und mit günstigem Erfolge zu unternehmen seyn dürfte. —

Der Umstand, daß das Vergnügen, welches der Gesang verschafft, mittelst des Tones bewirkt wird, und der Gedanke, daß es der Sprache unmöglich ist, einen bestimmt richtigen Begriff des Tons zu geben, sind freilich wohl Hindernisse, welche wenigstens eine Zeit lang die Ausführung eines solchen problematischen Vorhabens zu verzögern im Stande wären.

Indessen findet sich diese, obschon dem Anschein nach große Schwierigkeit am Ende jedoch nicht gar so wichtig, als man denkt.

Es ist zwar evident erwiesen, daß die Wirkung des Gesangs sehr vom Tone abhängt; aber daraus folgt weder, daß der Ton allein sie hervorbringe, noch ist es nöthig, diese Frage weiter zu erörtern, als um den Schüler aufmerksam zu machen, wie viel daran gelegen sei, sich eine reine Intonation zu erwerben. Keine andere Erklärung des Tons

*) Nach dem „Quaterly Musical Magazine and Rewiew" von 1838, wo dieser treffliche Aufsatz als Einleitung zu einer ausführlicheren Abhandlung über die Elemente des Gesangsunterrichts von einem Deutschen erschien, mitgetheilt von J. v. Seyfried.

Digitized by Google

ist für den Zweck dieses Aufsatzes erforderlich; die Natur, und der Meister (ohne welchen man nie hoffen darf, ein Sänger zu werden), eine aufmerksame Rückerinnerung und Nachahmung der Töne jeder individuellen Stimme, die gute Wirkung macht, müssen das Uebrige thun. —

Unter allen ausübenden Gesangs-Liebhabern, die ich je gehört habe, erinnere ich mich keines Einzigen, der sich nicht offenbar nach einem bestimmten Muster gebildet hätte. Dieß ist zwar in der That das Mittel, Fortschritte zu machen; allein gewöhnlich wird das Ohr am meisten von den glänzenden und auffallenden Gesangstücken, die wir hören, verführt, und nur zu oft liegen gerade in diesen die Mängel der öffentlichen Sänger. So geschieht es, daß man zuweilen in einem Nachahmer, wiewohl von ausgezeichnetem Talente, bloß eine Sammlung von Fehlern findet, deren gewöhnliche Schuzrede irgend ein berühmter Name ist. Für Fehler dieser Art giebt es jezt kein Mittel, weil keine Grundsätze existiren. Die Kunst ist bloß nachahmend. Vielleicht wird man verschern, daß in diesem Momente eine deutsche und eine italienische Schule bestehe. Zugegeben, daß von beiden viel gekannegiessert wird; — ich aber, meines Theils, habe selten noch Sänger und Singmeister gehört, oder mit solchen gesprochen, von welchen nicht Jeder die Ursache der Wirkung, die hervorzubringen er allerdings im Stande war, auf verschiedene Weise erklärt hätte. Hieraus zeigt sich, daß die Unterweisung unvollständig, und meistens bloß auf die mechanische Bildung der Stimme beschränkt, das System der Fortschreitung unsicher, und folglich keine Schule vorhanden sei. —

Wohl findet man einen Schwall von Kunstwörtern, eine Mischung von italienischer und deutscher Methode; aber mit allem diesem kömmt man wenig weiter als bis zu den technischen Theilen der Kunst. „Wenn Sie dieses können," — sagte einst ein eben so berühmter, als ehrlicher Singmeister, indem er seinem Zögling ein Blatt Solfeggien einhändigte, „so kann ich Sie nichts weiter mehr lehren!" — „Aber wie, mein Herr; wird dieses Blatt mich auch in den Stand seyen, Gesänge auszuführen?" — „Dahin müssen Sie durch das Anhören der besten Sänger gelangen!" — war die offenbarzige Antwort des rechtlichen Mentors. —

Ich will keineswegs behaupten, daß ein Sänger bloß durch Lesen geschaffen werde; doch wird Jedermann, der mit Werken der Kritik und des Geschmacks vertraut ist, ihren vielseitigen Nuzen hinreichend erkennen. Sie öffnen die Augen des Schülers; sie zeigen ihm die Quellen des Schönen; sie sind ihm die *Pandecten der Grundsätze der Kunst*; kurz: — sie lehren ihn *denken*! —

Von dem Ansehen des Dr. Burney beschirmt, und fussend auf seine Autorität, wage ich es, zu sagen, daß der Klasse von Personen, welche ich meine, der Antrieb zum Denken gar sehr fehlt. — Diejenigen, welche man gewöhnlich unter die Rubrik der Professoren zählt, sind allzu angestrengt mit der mechanischen Ausübung ihrer Kunst beschäftigt, und nicht selten auch zu wenig sorgfam erzogen, um im Stande zu seyn, Regeln aus Beobachtungen abzuleiten, ein System aus den Werken großer Tonsezer zu bilden, oder die Bewegungen des Gemüths zu unterscheiden und zu ordnen, welche so sicher zur Vervollkommnung der Vokal-Musik leiten, und die unwandelbaren Grundsätze der Gesangs-Lehre bedingen. Irrthümer, in der Münzstätte der Vorschriften geprägt, werden gangbar. Was vermag aber der Meinung des Herrn A oder des Herrn B die Wage zu halten, „der" — wie der Publikums-Beifall bezeugt — „seit Jahren **erster** Sänger der Hauptstadt ist?" — Zwei Worte vermögen dieß: „*Aufgestellte Grundsäze!*" —

Was es übrigens mit dem „*Beifalle der Menge*" für eine Bewandniß habe, weiß notorisch Jedermann; und unzählige Beispiele liefern die erklärenden Belege hiezu. —

Wahrheit ist es, daß gerade eben die höheren Klassen, obschon sie es sind, welche vorzugsweise die öffentlichen Kunstleistungen am meisten unterstützen — sollten, ganz und gar nie auf den Gegenstand des Gesanges denken. Auch finden sie Alles „*göttlich!*" oder: „*abscheulich!*" — „*superbe,*" oder: „*abominable;*" je nachdem ihre musikalische Verbindungen (besonders die Meister, von denen sie gelernt haben, und deren kritische Urtheile nun auf Papageyen-Art nachgeplappert werden) es ihnen eingeben. Bei diesem Tribunale findet weder Appellation statt, noch ist Lossprechung zu hoffen. Derselben Lotterie galt noch vor 3 bis 4 Decenien *Händel* als das sublimste Genie, und es gehörte zum bon-ton, dessen Oratorien zu besuchen, wär's auch nur, um darin zu plaudern, oder zu gähnen. — Jezt ist es anders geworden; die „*Allonge-Perücke*" kam aus der Mode, und „welsche Trillerschläge" haben ausschließlich eine überwiegende Attractionskraft usurpirt. —

Die Ursachen hiervon scheinen genau mit der Aufgabe dieses Versuches zusammenzuhängen. — *Händel* war ein Tonsezer voll Majestät und Kraft; selbst seine Eleganz ist erhaben; sein Styl groß, und in jenem Grade einfach, welcher am meisten zur Größe beiträgt. — Vom Sänger verlangt er mehr richtigen und natürlichen Ausdruck, als irgend ein anderer Meister. Unter den Händen gemeiner Musiker sind *Händel's* beste Musikstücke schwerfällig und ermüdend; hören wir sie aber von solchen, die Sinn und Empfänglichkeit dafür besitzen, und deren Ausdruck der Aufgabe vollkommen entspricht, so erwecken sie die edelsten und reinsten Gefühle, denen die Menschheit fähig ist. — Sie erzeugen in uns Ehrfurcht für die Macht, welche sie feiern, indem sie unsre Seele zur Anbetung und zum Dankgefühl erheben. — Aber, ach! nur selten gelangt man jezt zu solcher Gemüths-Stimmung! — Jene würdevolle Einfachheit der Manier, und jener reine Vortrag, die, „so lieblich sprachen, und so gut," und welche die schönste Uebereinstimmung bildeten zwischen Ton und Gefühl, sind fast verloren. —

Wir wollen versuchen, die Ursachen hiervon aufzufinden. — Es ist erklärt, daß eine der mächtigsten Triebfedern des Vergnügens die Neuheit sei. Dieß mag vielleicht die Stimmung veranlaßt haben, welche hier einen gänzlichen Umschwung der Meinungen zu bewirken im Begriffe steht oder vielmehr schon bewirkt hat. —

Die Direktoren der öffentlichen Conzerte pflegen bei der Auswahl der zu producirenden Tonstücke keineswegs eine

Digitized by Google

hinlängliche Sorgfalt für die Abwechslung zu tragen; nicht zufrieden, ihre Programme auf beliebte Werke einiger celeberen Meister zu beschränken, wiederholen sie dieselben auch noch ohne Unterlaß, während dem sehr viele andere, geistreiche Compositionen nicht minder ruhmwürdiger Autoren fast niemals, oder wenigstens doch nur äußerst selten an's Tageslicht hervorgezogen werden. —

Varietas delectat! Sättigung verdirbt die Eßlust! — Die Erziehung ist mit den schönen Künsten Hand in Hand fortgeschritten; die modernen Sprachen werden nun allenthalben gelehrt und verstanden. — In jeder Familie von erträglicher Bildung hält man das Italienische für unerläßlich; die Unkenntniß dieser, obendrein fast spielend leicht zu erlernenden Sprache erschwert der italienischen Musik den Eingang nicht mehr; — nicht italienisch verstehen, und italienische Musik nicht singen können, wird nun in unseren Zeiten gewissermaßen zum Unglück einer mangelhaften Erziehung gerechnet. — Der Hochmuth ist sofort ein mächtiger Fürsprecher für das Ausländische geworden. —

Daß die italienische Sprache den öffentlichen Sängern das Mittel an die Hand giebt, sich den kunstrichterlichen Bemänglungen über die Aussprache zu entziehen, darf auch nicht übersehen werden; weil in diesem Idiom bei weitem kein so genauer und bestimmter Ausdruck verlangt wird, als wie in unserer Muttersprache, worin der kleinste Verstoß gegen die Rhetorik und Declamation den schärfsten Tadel zu erwarten hat. — Auch kann nur der musikalische Ausdruck irgend einer Gesang-Stelle in einer Sprache, mit welcher wir nicht vollkommen vertraut sind, leicht sehr angenehm dünken, wenn es uns unbekannt bleibt, daß es nicht der natürliche, der richtige Ausdruck sei, was in der vaterländischen Zunge nimmer unbemerkt bleiben könnte. — Deßhalb bedarf auch der italienische Gesang vor deutschen Zuhörern nicht dieselbe Vollendung, wie sie in Sing-Compositionen unserer Meister unnachsichtlich gefordert wird. — Wir sind allzu geneigt, das, was uns nicht ganz klar eingeht, für eine Eigenheit der Sprache gelten zu lassen, und uns daher viel leichter durch italienischen als durch deutschen Ausdruck zufrieden zu stellen. —

Obschon diese Ursachen der Wendung des Geschmackes ein wenig subtil und entfernt scheinen mögen, bin ich doch fest überzeugt, daß sie mächtig darauf einwirken. — Gehen wir nunmehr auf die andern über, so unmittelbarer aus der Natur unserer beliebten vaterländischen und der italienischen Musik-Compositionen entspringen. —

Ein gewisser Grad von Schauder mischt sich oft in die Eindrücke des Erhabenen. In der Musik wird dieses vorzüglich durch die Verbindung der Ideen bewerkstelligt. Betrachten wir die Meisterwerke unserer Heroen, Händel, Bach, Graun, Haydn, Mozart, Eybler, Friedrich Schneider, Spohr u. v. a. — hören wir im Messias, in den Israeliten in der Wüste, im Tod Jesu, in der Schöpfung, den Jahrszeiten, und sieben Worten des Erlösers am Kreuze, im *Requiem*, in den vier letzten Dingen, im Weltgericht, und in der Sündfluth, solche, durch des Tonreichs Allmacht verherrlichte Stellen, wie z. B.: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!“ — oder: „Es schallt die Posaune!“ — oder: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen;“ — oder: „Die Himmel erzählen“ — oder: „Es ist vollbracht!“ — oder: „*Tuba mirum spargens sonum*“, oder irgend andere Gesänge ähnlicher Gattung, so erfüllen die Bilder von Andacht, ewigem Leben, von der Menschwerdung, Glorie der Gottheit, von Tod, Auferstehung, und dem jüngsten Gerichte unsere ganze Seele.

Wir können nicht ohne heftige Bewegung bei dergleichen Gegenständen verweilen; die daraus entstehende Empfindung ist zu erhaben, zu hehr, und wenn sie vorübergeht, bestreben wir uns nicht, sie wieder zurückzurufen, außer bei gewissen feierlichen Gelegenheiten und Anregungen. — Insbesondere sind dieses die reinen Wirkungen aller Händel'schen Compositionen, weil selbst die im leichteren, nicht religiösen Styl gehaltenen Arbeiten dieses größten Genius seiner Zeit den Charakter der Würde an sich tragen. —

So wird, Beispiels halber, in seiner mythologischen Cantate: Acis und Galathea, das Gemüth trotz der idyllischen, überaus schönen, beschreibenden, orgiellen, und leidenschaftlichen Musik, über seine gewöhnliche Höhe emporgehoben, und wir sind von der Zärtlichkeit jener Liebenden nicht auf gleiche Weise gerührt, wie bei den schmachtenden, liebeathmenden Cantilenen welscher Tonmeister. — In der Fabel dieser Cantate selbst ist Liebe mit Besorgniß, und das Pathos mit der Vorstellung der Wildheit, Kraft, Mißgestalt und Giganten-Wuth des ungeheuren Polyphem vermischt und gepaart. Daraus entsteht ein Contrast der Gefühle, welcher das Gemüth verhindert, in jene köstliche *Dolcezza* zu versinken, welche hervorzubringen, der glänzendste Triumph, die höchste Kunst der italienischen Schule ist. —

Der Genius der Sprache, Poesie und Musik unserer cisalpinischen Nachbarn zielt vorzüglich darauf hin, sanftere Leidenschaften zu erwecken. Das häufige Wiederkehren weicher Sylben, die Süßigkeit fast aller Gesangstellen ohne Ausnahme und Berücksichtigung der Worte, Affekte und Situationen, nebst der Leichtigkeit, mit welcher ein ächter italienischer Sänger durch die Melodien gleitet, wiegt uns in einen Traum von Milleid oder Liebe. Daher stehen die Leidenschaften, welche das Gemüth am angenehmsten bewegen, auf der Seite Italiens. —

Sollte man mich damit in die Enge treiben wollen, daß ich nur wenige Meister der gesammten italienischen Schule entgegengestellt habe, so erwiedere ich, daß meine Wahl absichtlich und reiflich erwogen nur solche Männer traf, deren ausgebreiteter Wirkungskreis bei ihrer Nation zur Stunde noch im frischesten Andenken erblühet. Von dem Nachlasse älterer deutscher Componisten, z. B. Hasse, Schweiger, Holzbauer, Rolle, Telemann, Benda, Doles u. a. bekömmt man jetzt, obschon sie in ihren Tagen wohlverdiente Epoche machten, gar selten einige Reliquien zu hören, denn ihr Styl wird dem Veralteten zugezählt, weil ihnen die von der neueren Kunst und dem modernen Geschmacke eingeführten Verbesserungen, sonderlich in den Riesen-Fortschritten der Instrumental-Parthie ermangeln. —

Unter unsern Zeitgenossen haben vor allen Haydn und

Digitized by Google

Mozart — in die Fußstapfen Händel's, ihres kolossalen Vorbildes, tretend, mit dem glücklichsten Erfolge die Süßigkeit, Zartheit und Mannigfaltigkeit welcher Melodien mit dem ernsten, kräftigen und natürlichen Charakter deutscher Gediegenheit verschmolzen. — Dieß Doppelgestirn prangt in der obersten Reihe der Genie's; man kann sich keine vollständigere Uebereinstimmung zwischen Text und Musik denken, noch wünschen, als sich in den Werken beider unsterblicher Meister findet; ja, es wäre bei einigen derselben offenbar ziemlich gleichgültig, ob die Musik zu den Worten oder die Worte zur Musik geschrieben wurden. Die Schöpfung, obschon sie an Großheit, Einfachheit und Feierlichkeit dem Messias nicht gleichgestellt, vielmehr ganz und gar nicht mit diesem Oratorium verglichen werden kann, welches seiner Anlage und Ausführung nach einer völlig verschiedenen Klasse angehört, ist demungeachtet voll Schönheit, Zartheit und Grazie; ein Conglomerat von Harmonie und Melodie. —

Ich gehe keineswegs von der Absicht aus, zwischen jenen zwei großen Arbeiten großer Männer eine Parallele ziehen zu wollen; im Gegentheile führe ich selbe nur als Contraste an, da sie wirklich von ganz entgegengesetzter Natur sind, und jedenfalls nicht als Gegenstände wechselseitiger Vergleichungen betrachtet werden dürfen. — Ihre Vorzüge sind so deutlich verschieden, als die Gedichte von Milton's „verlorenem Paradiese," und Tompson's „Jahreszeiten," mit denen sie in Rücksicht des Styls vielleicht einige Verwandtschaft haben. —

Haydn's „Schöpfung", wenn sie auch selten zum Erhabenen sich aufschwingt, ist dennoch voll Originalität und Zierlichkeit; auch findet sich kein einziges Thema darin, das schwach oder nicht anziehend wäre. — Freude, Dank, Wohlwollen, Liebe hat der jugendliche Greis in seine Welt-Erschaffung eben so rein, so blühend und eben so hinreißend ausgedrückt, als Händel im Messias die hehren Empfindungen, womit all die Hoffnungen und Schrecken der Religion, all die Segnungen, die Ehre, der Glanz, die Macht und die Herrlichkeit uns erfüllen, welche wir dem großen Schöpfer, Erhalter und Erlöser des Menschen-Geschlechtes beilegen. —

Haydn's Lieder und Mozart's Arien, wenn sie gleich nicht auf den nämlichen hohen Rang Anspruch machen, wie jene zwei Meister-Werke, sind nichts desto weniger eben so sehr in sich selbst vollendet, bieten in vielen Stellen höchst ergreifende und originelle Beispiele der glücklichsten Erfindung dar, und man könnte fast alle derselben als unerreichte Muster von möglichst schöner Verbindung der Musik mit dem Texte anführen. —

Ich bin überzeugt, daß der Vorzug, welchen man der italienischen Sprache über die deutsche bezüglich des Gesanges einräumt, übertrieben sei. — Wohl verstanden, daß ich bloß behaupte, er sei übertrieben. — Der Vortheil einer Sprache in dieser Hinsicht liegt in einer im Allgemeinen offenen Aussprache, in der Harmonie ihrer Laute, und darin, daß sie frei von Sylben sei, die Kehl- oder Nasentöne hervorbringen. Dieser Zweig des vorliegenden Gegenstandes wurde bereits schon zum öftern von Sachkundigen viel zu trefflich, umfassend und erschöpfend erörtert, als daß er einer weitern Auseinandersetzung bedürfte. — Ist es doch klar erwiesen, daß die italienische Sprache für den Gesang die Oberhand über die unsere behauptet; allein der Nachtheil, welcher daraus erwächst, und in dem wir dießfalls zu stehen scheinen, ist wahrlich keineswegs so groß, daß er uns entmuthigen könnte. —

Es scheint vorzüglich in den, unserm Idiom zustandigen, häufigen Mitlauten, und ihrer harten, zischenden Aussprache zu liegen; dagegen findet sich fast in allen italienischen Gesängen, durch den Ueberfluß der Vokale erzeugt, ein Lispeln, welches, vereint mit der Weise, den Abstand entfernter Intervalle weniger bemerkbar zu machen, dem Gesange einen Anstrich von Weichlichkeit verleiht, und der Erhabenheit desselben gewaltigen Abbruch thut. —

Der rein deutsche Dialekt einer Hauptstadt würde bei angestellter Vergleichung beider Sprachen den Werth der italienischen offenen Selbstlaute ganz gewiß um ein beträchtliches vermindern; aber jener sehr wichtige Umstand wird meistens vermißt. —

Wenn es die Aufgabe des Gesanges ist, den Sinn mit dem Schalle zu vereinen, wenn man die Gewalt der Imagination, des Ausdrucks und der Ideen berücksichtigt (wie unendlich weit übertrifft hierin unsere Poesie die ihrige!); — wo werden wir da den Fluß, die Kraft und die Majestät unserer Componisten finden? — Nein! man muß der italienischen Sprache einen Vorzug zugestehen; jedoch liegt er nur im Schalle allein; und, da der Gesang die Vereinigung jener zwei Prinzipe ist, so gebührt der edlere Vorzug uns; durch unsere Dichtkunst! —

Die dringendsten Wünsche erstrecken sich sofort nach solchen Tonsetzern, welche mit den Hülfsquellen ihrer Kunst zugleich ästhetische Kenntnisse der Kräfte ihrer Muttersprache verbinden, und die Gabe besitzen, unsern National-Geschmack zurückzurufen und festzustellen. — Es giebt der Vorbilder genug, von denen wir, die wahren Grundsätze ableiten zu können, nicht verzweifeln dürfen. —

Die Aufmunterungen zu einem Unternehmen der Art sind übrigens nicht klein. Manche der bestehenden Musik-Anstalten haben ein bedeutendes Gewicht. Das Publikum wird auch von den Werken vaterländischer Tonsetzer angezogen, welche einen großen Theil des Zaubers italienischer Musik mit der Kraft und Würde des deutschen Ausdrucks verbinden. Wie populär erscheint nicht Karl Maria von Weber, wenn es sich darum handelt, volksthümlich zu seyn, und sind nicht seine Gesänge in der That ein Gemeingut der Völker geworden? — Sie eben könnten als Muster-Bilder allen Ton-Dichtern empfohlen werden, welche für die deutsche Nation zu schreiben Willens sind. — Ein General bildet eine Armee; und es dürfte vor Allem darauf ankommen, daß der Componist sich einen richtigen Begriff von demjenigen mache, was man von ihm erwartet. Um die Empfindungen der Zuhörer in seine Gewalt zu bekommen, wird er, bis auf einen gewissen Grad, Hand in Hand mit ihnen gehen, und einige seiner vorgefaßten Meinungen, sollten sie auch auf Wissenschaft gegründet seyn, aufopfern müssen. Wer den entarteten Geschmack veredeln will, kann nimmer sein rühmliches Vorhaben ausführen,

Digitized by Google

wenn er geradezu, tolldreist gegen den Strom eingewurzelter Vorurtheile anstrebt. Die Gemüther wollen erst allgemach, ja namentlich vorbereitet werden, um das in sich aufzunehmen, was ihnen neu ist. Reformiren bleibt immerdar nur ein Werk der Zeit. — Um die Zeit zu betrügen, muß man auch ausleben, wie die Zeit. — Der Geschmack einer Nation, so verkehrt er jedenfalls seyn mag, läßt nie mit einem Male sich umfalten; man muß der Verblendung, welche die Seele umfangen hält, ein wenig nachgeben, und kann alsdann einem Volke liebgewinnen machen, was ihm — gewaltsam aufgedrungen— ewig verhaßt bleiben würde. —

Wenn ich mit mir selbst uneinig scheine, indem ich wünsche, in der musikalischen Composition so zu sagen einen neuen Styl einzuführen, und zugleich unsere alten Meister zu erhalten mich eifrigst bestrebe, — so muß ich zu meiner Vertheidigung sagen, daß mein bestimmter und entschiedener Zweck die Aufrechthaltung der Kraft und Majestät unseres nationalen musikalischen Charakters, als Grund-Basis einer uns eigenthümlichen Schule, sei. — Neuheit ist bloß als Speise für den zeitlichen und immer wechselnden Gourmand-Appetit des Publikums nöthig, um neue Ton-Gänge, neue Arten des Ausdrucks einzuführen, welche die Fortschritte der Erfindung und den Gang des Geschmackes bezeichnen. —

Es ist zu einer ganz klaren und einfachen Wechsel-Wahl gekommen: wir müssen entweder den Styl und die Manier Italiens sowohl in der Composition als in der Ausführung annehmen oder eigenen Gesetzen folgen. —

Wie viel rein vaterländisches Gefühl in diesen aphoristischen Bemerkungen liege, und wie fern es thunlich sei, die verschiedenen zerstreuten Theile dieser Wissenschaft, die kaum mehr anders als durch Tradition bestehen, zu sammeln und zu vereinen, mag alsdann zu bestimmen vielleicht die gelehrte Kunstwelt Gelegenheit finden. —

Literatur.

Schleusingen, bei Konrad Glaser: Studien für den Gesang, insbesondere der Sopran- und Tenorstimmen, zur Begründung einer sicheren Anschauung der Tonschritte, einer reinen Intonation, zur Uebung der Stimmorgane und als Fortbildung nach jeder Elementarschule, mit Pianoforte-Begleitung, von Otto Claudius, Cantor am Domgymnasium zu Naumburg a. d. S. (op. 19). Pr. 4 Rthr.

Mit wahrhaftem Vergnügen und aus reinem Interesse an der schönen und edeln Kunst des Gesanges macht der Unterzeichnete alle Gesangslehrer und Kunstfreunde auf das oben angezeigte, höchst lobenswerthe Werk aufmerksam, und empfiehlt es nach genauerer Bekanntschaft mit dessen innerem Gehalt dem sämmtlichen Musik liebenden Publikum.

Schon in dem Vorwort beurkundet sich der Herr Verfasser als einen in das tiefere Wesen der Kunst eingeweihten und insbesondere um Gesangs-Ausbildung sehr verdienten Mann, indem derselbe sich mit Umsicht, Klarheit und verständlicher Kürze über alles das, was er leisten wollte, und wirklich geleistet, ausspricht. Für Lehrer sowohl als für Lernende enthält das Gesagte einen zu beachtenden Fingerzeig und Leitfaden für einen planvollen und zweckmäßigen Unterricht.

Es ist wohl nicht zu läugnen, daß bereits von anerkannten Meistern und Gesangslehrern Studien zur Bildung der Stimme u. s. w. vorhanden sind, welche allerdings sehr vieles Gute und Nützliche enthalten; dennoch aber nicht den eigentlichen Zweck erfüllen, auf einen vorher genossenen musikalischen Elementar-Unterricht fortzubauen, und so allmählig erst zu einer höheren Gesangs-Methode hinzuarbeiten, indem dem Lernenden öfter gleich Anfangs zu viele Schwierigkeiten in coloirten und figurirten Sätzen dargeboten werden, theils die Gesänge zu einerlei, trocken, schwerfällig, lang, ja langweilig sind; selten die nöthigen Ruhepunkte zum Athemholen dem Sänger gegönnt werden, und die Begleitung eben so sehr durch den blos beiffert beigegebenen Grundbaß erschweren, zu dessen Vortrag doch immer eine mehr als gewöhnliche Kenntniß mit der harmonischen Stimmenführung gehört.

Diesem Uebelstande hat nun in der That der geschätzte Herr Verf. durch eine gewandte, melodiöse, oft harmonienreiche, durchaus in Noten ausgesetzte Pianoforte-Begleitung, die nicht eben schwer auszuführen ist, abgeholfen, und dadurch sein Verdienst um seine systematisch geordneten Studien, die sich vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zu Verzierungen (welche auch geläuterten Geschmack verrathen), progressiv durch alle Intervalle (in mehreren Tonarten verzeichnet) erstrecken, noch erhöht. Die Uebungen, welche gewiß zu einer reinen Intonation eben so viel beitragen, wenn sie weislich benützt werden, als zur Festigkeit und Sicherheit im Treffen, gehen durch Secunden, Terzen u. s. w. bis zur Octave. Auch Uebungen in Triolen u. s. w. sind nicht vergessen; deßgleichen synkopirte Sätze, geschlissene und gestoßene Noten. Der Gesang in den schon weit schwereren Uebungen (Solfeggien) ist durchgängig fließend und angenehm, auf das Anschwellen und Abnehmen der Töne möglichst Rücksicht genommen, und dem Lernenden bei einigen Ausschmückungen die Mittel und die Art und Weise vorschriftsmäßig an die Hand gegeben, wie er in den Besitz eines guten schulgerechten Trillers gelangen kann, welcher gewiß eine große Zierde jedes Sängers ist, heutzu Tage aber leider! fast ganz aus der Mode zu kommen scheint. Noch findet der Singende überall schickliche Pausen zum Athemholen.

Auch dem Herrn Verleger gebührt bei dem gewiß mäßigen Preise des Werkes seinem Umfange nach für die zierliche und reinliche Ausstattung und den schönen correkten Stich desselben Anerkennung. Einige kleine Fehler, die wohl, auf Rechnung des Correktors zu schieben, keinen wesentlichen Eintrag thun, sind beim Spielen leicht zu verbessern. So z. B. Abtheilung A pag. 22, Nr. 24 im ersten Takt des zweiten Theils im Baß muß die daselbende Note wohl e statt c heißen. Deßgleichen Abtheilung E Nr. 10 ½ fehlt

Digitized by Google

im ſechsten Takte im Baß in der zweiten Takthälfte höchſt wahrſcheinlich das **fis** vor der Note a.

Sollte auf der ganz letzten Seite, 9 Takte vom Schluß herein gerechnet, in der dritten Note des Accords der rechten Hand nicht as ſtatt gis geſetzt ſeyn, da der Baß des anſchlägt? —

Der beſondere Abdruck der Singſtimmen der Studien iſt (zur Bequemlichkeit für die Singenden) in 5 Heften erſchienen, von welchen jedes 4 gr. koſtet.

Möchte das ſchätzbare Werk, das, recht angewendet, einen mehr als gewöhnlichen Nutzen der Uebung und Etüde unfehlbar ſtiften wird und ſtiften kann, recht weit verbreitet werden.

Wilhelm Häſer.

Correspondenz.

(Schluß des Artikels in Nr. 1 u. 2).

Stuttgart, im März 1839.

Reuniouen heißen ſie jetzt die Produktionen der hieſigen militäriſchen Orcheſter, bei welchen durch Blas- oder lauter Blech-Inſtrumente beliebte Opern und andere Stücke, auch Tanz-Muſik ꝛc. ohne Tanz aufgeführt werden. Neben vielem Schönen kömmt dann auch manches Maſſige, rauſchend Lärmende zum Vorſchein. „Wer Vieles bringt, muß Jedem Etwas bringen.“

Wir haben dieſe Form dem Walzer-Genie Strauß zu danken. Seine Darſtellungen hatten aber etwas Eigenthümliches, ſchwer Nachahmliches. Seine Leitung geſchah mit eben ſo viel Energie, als Geſchmack, mit höchſter Sorgfalt und feinſter Fühlung und ſeine ſinnlichſten Compoſitionen ermangelten doch nicht der muſikaliſchen Idealität.

In Beziehung auf die beliebten Garten-Muſiken gehören wir ebenfalls zur Oppoſition. Die Sache iſt Mode, Sucht, Thorheit geworden. Es kann jetzt kein Philiſter mehr ein Glas Bier trinken, ohne eine Ouverture von Mozart oder Bellini dazu zu hören. Es ſitzen mehr Muſici unter den Bäumen, als Singvögel auf denſelben. Es wird entſetzlich viel köſtliche Muſik vergeudet, überhört, vernachläſſigt, verachtet. Die geiſtreichſten Gedanken ſind zu Tode geſpielt. Zwiſchen Hören, Geſpräch und Erfriſchung geſtellt, weiß der Gaſt nicht, mit was er es halten ſoll. Es iſt, wie wenn die Menſchen ſich nicht mehr zutrauten, ein vernünftiges Wort mit einander zu ſprechen. — Der Inhalt der Geſpräche macht aber mit der Harmonie oft eine ſonderbare melodramatiſche Combination, ein alberner Witz wird von Agathens Gebot begleitet, Gläſergeklirr, Teller- und Beſteck-Klang tönt in die ſchauerliche Introduktion des Don Juan hinein ꝛc. —

Die ganze Sache iſt Wirthe-Spekulation *), iſt ein Vehikel, Menſchen zu verſammeln. Die Einen wollen kommen, die Andern wollen nicht wegbleiben. Es iſt für die Bewohner ſchwer, ſich zu enthalten, wo Ihresgleichen zum geſelligen Genuſſe verſammelt ſind. Die Ausgabe iſt für Manche unbedeutend, für zahlreiche Familien aber doch groß genug, ſie in ihrer Gewohnheit zu ſtören. Aber ein Garten ohne Muſik erſcheint jetzt todt und troſtlos.

Im Thale wandelnd, vernimmt man oft von mehreren Seiten her zugleich das Getön und zieht ſich gern in eine einſame Schlucht hinein oder klimmt auf die Höhe, um der ſtillen Eindrücke der Natur, ihrer ruhigen Bilder froh — oder ſeiner ſelbſt und der inneren Welt ungeſtört bewußt zu werden.

Noch muß ich zweier entgegengeſetzter Muſiken erwähnen, der militäriſchen beim Aufzuge der Wachen, die man recht gut beſetzt nennen kann, und der Chorale, welche Mittags und Abends auf der Zinne der Stiftskirche geblaſen werden, einer frommen, herzerquickenden, weithin wirkenden Muſik, an welcher die klug ſparende, weiſlich geſinnte Zeit gar nicht rütteln möge. Sie begleitet auch, von Glockentönen durchwoben, aus ihrer Höhe die Leichenzüge aus der Stadt zum Grabe.

In den Familien wird viel Muſik getrieben, Clavier- und Guitarre geſpielt, geſungen ꝛc. Wir haben hier eine bedeutende Zahl von Pianiſtinnen, von denen es Mehrere zu wahrer Virtuoſität gebracht haben, ſo daß ſie als Concertſpielerinnen überall Anerkennung finden müſſen und wirklich ſchon gefunden haben. Sie ſind auch Lehrerinnen, zum Theil in den höchſten Ständen, und ihre Bemühungen finden ſehr anſtändigen, ja reichlichen Lohn.

Gute Inſtrumente unterſtützen in allen Sphären Schule und Uebung, indem ſie das Wollen des Menſchen überraſchend gut und ſchnell ins Werk ſetzen. Darum wollen wir hier der belobten Pianos und Flügel von Schiedmaier erwähnen, welche den Studien des Schülers ſogleich eine Geltung in Tönen verleihen, welche ihn erfreut und aufmuntert. Daneben haben wir noch mehrere recht geſchickte Inſtrumenten-Fabrikanten, die ebenfalls ihre Rechnung finden.

Hiebei kann ich etwas Spaßhaftes nicht unterdrücken. Mit einem Reiſegefährten trat ich einſt in die Gaſtſtube einer Poſt. Ein Fortepiano ſtand geöffnet da; er ſetzte ſich daran und phantaſirte. Dann blickte er mich mit großen Augen an und ſagte: Ich bin erſtaunt! — Nun worüber? Ueber Ihr eigenes Spiel? — Nein! nein! über das Inſtrument. Es iſt rein geſtimmt, ganz rein! — Ich fand das in der Ordnung, aber ſtellte mich ſo. Er verſicherte aber, daß unter zehn Clavieren gewiß neune verſtimmt ſeyen. — Danken wir dem Himmel, ſagte ich, daß es bei den Menſchen nicht eben ſo iſt. — Darin gab ich ihm aber recht, daß dieſer Uebelſtand nicht nur das Gehör beleidige, ſondern auch verderbe. — Wir haben aber hier gewandte Clavierſtimmer.

Es könnte als ein Verſtoß gegen den Anſtand erſcheinen, daß wir der Tondichter und muſikaliſchen Autoren zuletzt erwähnen. Wir waren im Zuge mit der Execution und wollten die praktiſche Seite ganz durchführen.

Wir hätten viele Namen zu nennen, verſchieben aber eine vollſtändige Aufzählung für jetzt noch, um genauere Notizen zu ſammeln.

*) So ſehr ſie volksbildend, wenn volksthümlich, ſeyn könnte.
Anm. der Red.

Digitized by Google

Die Schöpfungen des Hofcapellmeisters Lindpaintner, der Musikdirectoren Molique und Lachner sind wohl keinem unserer Leser ganz fremd. Sie treten auch quantitativ den andern vor. Jeder unserer Virtuosen hat aber schon mehr oder weniger für sein Instrument componirt. Außerdem haben wir mehrere Musiker, welche Symphonien, Ouvertüren und andere Concertstücke, ferner Walzer, Lieder ꝛc. componirt haben. Stifts-Organist Kocher hat den bedeutendsten Antheil an den vierstimmigen Chorälen des Gesangbuchs; auch ist er, der geraume Zeit in Rom sich aufgehalten, der Verfasser von Oratorien und von einer bedeutenden Zahl im Geiste der ältern Italiener gedichteten Gesangstücke, so wie auch weltlicher Lieder.

Schriftsteller über Musik im Allgemeinen haben wir mehrere, die sich meist anonym über musikalische Zustände und Darstellungen vernehmen lassen, ihre Ansichten und Wünsche aussprechen. Auch in dieser, wie in allen übrigen Künsten, giebt es einen Dilettantismus, der sich mit Liebe und Antheil in sie versenkt und dem ohne Zweifel ein Urtheil bis auf eine gewisse Tiefe gegen die Technik hin zusteht. Man trifft auch bei solchen Enthusiasten oft eine gewisse Umsicht und Einsicht, die sich von aller Einseitigkeit frei zu erhalten weiß, ein Gemüth, das das Schöne aller Zeiten und Nationen unparthelisch in sich aufnimmt und würdigt, während viele Componisten und ausübende Künstler die Technik, die gelehrte Berechnung, die Künstlichkeit über die Kunst. Genialität, Idealität setzen. Diese sind gewöhnlich bei weitem mehr Söhne ihrer, der modernen Zeit, als Jene, welche gern in allen musikalisch guten Zeiten leben möchten.

Von eigentlichen Theoretikern kenne ich blos Einen, den Redacteur dieser Blätter, Dr. Gustav Schilling, wie zugleich Herausgeber der unter dem Spezialtitel Universallexicon der Tonkunst bekannten großen Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Seine bereits zahlreichen durchaus gediegenen Werke sind bekannt genug. Seine „Aesthetik der Tonkunst" wird gegenwärtig in's Französische und seine noch nicht einmal ganz vollendete „Harmonie-Lehre" in's Holländische und Englische übersetzt.

Im Rückblick auf das hier Beigebrachte können wir uns fragen, ob wir hier in der Hauptstadt und Residenz Musik, die rechte Musik, im rechten Maaß, oder zu wenig, zu viel Musik haben?

Wenn man bedenkt, daß jeder Genuß nur dann ein rechter ist, wenn er die Anstrengung ablöst, wenn er durch Sehnsucht und Verlangen herbeigeführt wird, wenn er uns befriedigt, erquickt, versöhnt und im rechten Gleichgewicht mit uns selbst und der Welt entläßt; so muß man fast glauben, daß wir zu viel Musik haben. Wenn wir das, was wir zur Musik bringen sollen, was sie in uns an- und aufregt, im höheren Sinn den Text nennen wollen, so möchte man sagen, es sey kaum möglich, hinreichenden Text zu so viel Musik in sich aufzubringen, namentlich zu einer solchen Musik, wie wir sie zu genießen bekommen.

Allerdings ist Niemand gezwungen, zu all' den Darstellungen zu kommen und zu hören; es bleibt Jedem überlassen, das Bedürfniß in sich wachsen zu lassen und nur bis zur Erquickung zu genießen. Es giebt aber eine Despotie der Sitte, Gewohnheit, Convenienz, Mode, und man verharrt, wo man einmal ist.

Die ungemeine Produktivität der Componisten, die immerwährende Schaffung des Neuen, Anziehenden, die lukrative Thätigkeit der ausübenden Künstler, die plausibeln Einladungen der öffentlichen Anstalten für geselligen Genuß ziehen das Publikum auch in diesen Strom der Lebenslust. Man fühlt sich auf dem von den Tonwogen getragenen Schaukelkahn angenehm gewiegt und hegt kein Bedenken, ob man nicht eben so auf den Silberwellen tanzend den ernsten, gemessenen Schritt des Lebens verlerne.

Es giebt aber drei Gewalten, denen die Einhaltung des rechten Maaßes anvertraut und in die Hände gelegt ist: die Directionen, die das Aechte und Klassische der Musik aller Zeit auf das Repertorium zu bringen, darauf zu erhalten, durch ihre Stellung verpflichtet sind; — die Organe der öffentlichen Stimme, die den Geschmack als Gewissenssache cultiviren und stets zu dem rathen sollen, was die Nation, während es sie ergötzt, zugleich bildet; — die Familien, die im Element künstlerischer Ueberfälle doch Enthaltsamkeit üben, bei den luxuriösesten Ohrenschmausereien doch patriarchalisch frugal genießen, in der modernen Lockerheit aller Lebens-Maximen doch eine antike moralische Wohlgezogenheit behaupten können.

F. L. Bührlen.

Feuilleton.

Erstaunlich viel gebrüht, gebräunt, gebrätelt, gebrutzelt, gebrillert, gebrodelt, gewimmert, gebrullt, ja geschrien und gebrüllt wird jetzt: warum wird der reine tiefsinnigste Gesang, das fromme wie das heitere Lied so selten? — Antwort: ein Dieser selbst sich sein Bestes darauf, wir geben folgendem Gedanken den Raum.

Kunst und Natur können sich ewig nicht widersprechen. Aber wo nicht das Herz, nicht der urkräftige Hauch der Begeisterung waltet, — da erliegt unter seelenloser Künstelei, unter Eitelkeit und Virtuosendünkel die schönste aller Himmelsgaben, und der Mensch wird mit Schrecken gewahr, daß er weit ab von dem Wege der Natur sich verirrt habe in das Reich gedanken- und frachtloser Gaukelei, die nun und nimmer Herz zum Herzen schaffen kann.

Der Oberhofprediger und Oberconsistorialrath ꝛc. Dr. C. von Gruneisen in Stuttgart sagt in seiner Schrift „Ueber Gesangbuchsreform" (Stuttgart bei Cotta) unter Anderem pag. 8, und wir wollen es Allen, die es angeht, von den Cultusministern bis hinab zu den kleinsten Organisten nochmals recht angelegentlichst wiederholt haben: „Das Organ heiliger Gefühle ist die heilige Kunst, vornehmlich die Musik. Daher ist, und zwar aus diesem Grunde gewiß nicht weniger als aus polemischer Scheu vor den Anfechtungen des Gegenchristus in Gemälden und Bildwerken, jene Kunst bereits in der apostolischen Gemeinde gepflegt worden. Daher findet noch jetzt auch in der Einsamkeit ein gläubiges Gemüth die reinste Erquickung in einem schönen geistlichen Liede, die tiefste Kräftigung und Beruhigung in einer frommen Melodie. Die Musik spricht auch unter allen Künsten am unmittelbarsten die Empfindung aus und wirkt auf sie zurück. Das heilige Gebäude eines christlichen Domes ist aus dem die Phantasie beherrschenden Verstande des Meisters und der von ihm repräsentirten Baubütte hervorgegangen, und ist daher auch, wie eine aus weiser Begeisterung entsprungene Predigt, der Gegenstand staunender Betrach-

tung, welche von dem Thema des Grundplanes in ungehemmter Spannung der Aufmerksamkeit durch alle Momente der Entfaltung des künstlerischen Gedankens emporgezogen erst in der Lilie der Thurmspitze, worin das Kreuz oder die Jungfrau steht, ihren Abschluß und ihre Befriedigung findet. Das Werk des Malers oder Bildschnitzers, des Erzgießers oder Steinmetzen ist nicht sowohl ein Lehrmittel für die rohe Jugend und den ungebildeten Theil der Gemeinde, als vielmehr durch das sinnliche Behikel der Form und Farbe geeignet, die Sehnsucht nach dem Unendlichen, das Verlangen nach den Tugenden der Heiligen zu erwecken. Deshalb sind auch solche Werke gemeinsiglich durch Gelübde und Stiftung in die Kirche gekommen, und hängt mit ihnen das Gebet, als die tiefste Willensrichtung, so nahe zusammen, daß man sogar in den Zeiten des Abergläubens sich verirrt hat, auch zu, anstatt nur vor den Bildern zu beten. Aber die Musik ist, wie die unsinnlichste so die ausschließliche Trägerin des frommen Gefühls und nur durch den Text im Gesange wird sie mit dem bestimmten christlichen Gedanken vermählt, der aber selbst ihr möglichst gleichartig, Ausdruck der Empfindung, schönes Bild oder edle Vergleichung seyn muß, um das Gefühl nicht zu verwischen, sondern indem er es beleuchtet, zu erhöhen."

Die Italiener sind jetzt übel daran mit ihren Sängerinnen: die Giuditta Grisi starb zu Rom; die Blasis verließ zu Florenz Bühne und Leben; die Ronzi de Begnis, Feriotti, Carradori-Allan, Schoberlechner und Schüz, sonach ihre ersten Gesangsnotabilitäten, werden nach und nach oder sind bereits schon verlassen, nämlich von ihren Stimmen; und eine Tacchinardi-Persiani singt zu London für Pfunde um Guineen lieber als für Ducati, die jüngere Grisi zu Paris lieber für Franken, obgeachtet sie schon ein Paar Mal das Unglück hatte, dort ausgepfiffen zu werden, und die Ungher und Brambilla sind zu Wien. So bleibt ihnen denn blos noch die Strepponi, Gabussi, Boccabadati und weitere Mittelmäßigkeit. Tempora mutant res.

Die erfinderisch doch die Franzosen manchmal gleich werden, wenn ein gummibiger Druscher ihrem Verstande zu Hülfe kommt: der Instrumentenmacher Adler in Paris zeigt öffentlich an, daß er eine Vorrichtung am Fagott erfunden habe, durch welche der Ton desselben nicht allein um ein Drittheil stärker, sondern auch viel heller, weicher und sonorer geworden sey, und diese Erfindung ist Nichts als eine schlechte Nachbildung einer solchen Vorrichtung, welche der Fagottist Kruth in Stuttgart erfand und von dem geschickten Holzinstrumentenmacher Schaufler daselbst verfertigen ließ, aus der er dann bei seiner kürzlichen Anwesenheit in Paris so wenig ein Geheimniß machte, daß er sogar ein solches Instrument mit Wissen durch die zweite Hand an jenen Instrumentenmacher verkaufte. Ueber die Vorrichtung selbst, ihren Zweck und Wirkung wird Kenkrichter selbst sich hier nächstens auszusprechen.

Man kennt den Proceß zwischen Paganini und dem Casino Paganini zu Paris: das Urtheil des Gerichtshofes ist, daß Paganini dem Casino 20,000 Franes Entschädigung zahlen muß. Gut, daß Berlioz's Sinfonie schon aufgeführt ist, denn Paganini liegt nun todtkrank darnieder.

Clara Wieck, welche in Paris so große Sensation in der Kunst- und anderen Welt durch ihr Spiel erregt, daß Meyerbeer, Berlioz, Heriot und andere verständige große Meister nicht genug sie zu rühmen und zu preisen wissen, welche unbedingt aber auch, durchaus von einer hinreißenden Genialität, an die Spitze aller jetzt lebenden Claviervirtuosinnen gestellt werden muß, wird wahrscheinlich diesen ganzen Sommer hindurch in Paris bleiben, und dadurch den Wünschen so Vieler dort willfahren. Ueber ihr öffentliches Concert, das am 9. d. statt fand, erwarte ich einen ausführlichen Bericht.

In den diesjährigen Concerts spirituels zu Wien wurden aufgeführt: Sinfonien von Beethoven in D und B, von Haydn in C, von Mozart in D; Chöre und Kirchensätze von Cherubini, Händel, Lindpaintner, Tomaschek, Mozart und Michael Haydn; Ouverturen aus „Zephyrin in Julie", „Cosi fan' tutte", „die Weihe des Hauses" von Beethoven, nebst einer handschriftlichen (in C) von Spohr; und an Clavierconcerten endlich das in G von Beethoven, in Cis-Moll von Ries, und das in D-Moll von Mozart, welches dessen Sohn selbst vortrug. Ein schönes Repertoir, das der Direction Ehre macht, und am besten beweist, wie unter den Besseren jene possirliche Neuromantik noch keinen Eingang fand.

Was Unerhörtes sich in diesem Jahre auch noch zugetragen hat, ist, daß Liszt während der Fastenzeit in Rom Concerte geben durfte, wenn auch nicht öffentlich, so doch in dem Privatsalon einer Frau Gräfin vor einem ziemlich zahlreichen und exquisiten Publikum, in welchem die schöne Damenwelt nicht den kleinsten Theil ausmachte. — Franzilla Pixis singt in Neapel mit vielem Beifalle.

„O quante volte accade di dover dire ad alcune arie quello che Svoleva l'ingegnosissimo autore del Mondi il Signor di Fontenelle: Musica, che vuoi tu? — S'ascoltano delle arie eccellentemente intonate, delte con una prodigiosa agilità, con una perfetta eguaglianza di corde nella voce, con esattissimo rigore di tempo, con trilli, con inaghezza mirabile di cadenze senza prender fiato: Musica, che vuoi tu? Ancora non lo sò, se non mi desti nel cuore verun sentimento. Jo hò ascoltato delte voci, alle quali non si poteva rimproverare verun difetto, ma il mio animo faceva loro il rimprovero massimo poiche non sentiva nulla. J Ballerini da corda si pagano perche si faccian maraviglia, ! Musici, si pagano perche si movano, oppure la massima parte de Musici vuol fare da Ballerini da corde" — lesen wir in des berühmten J. B. Beccaria Abhandlung schon, und die letzten beiden Sätze beißen auf deutsch: ich kenne Stimmen, denen man Nichts vorwerfen kann, aber mein Herz möchte ihnen den größten aller Vorwürfe machen, daß sie gar nicht anfrieren. Man bezahlt die Seiltänzer, um sie zu bewundern; die Musiker bezahlt man, um von ihnen gerührt zu werden, aber der größte Theil der Musiker will nur den Seiltänzer machen. Beccaria starb 1781, — wie hat es der Rhythmus der Zeit bis jetzt gestaltet? — Antworte, wer da will und mag, nur nicht mit einer Donizetti'schen oder Auber'schen Partitur in der Hand.

Die Gazette de France meldet: „Paganini ist dem Tode nah. Man hat die Hoffnung aufgegeben, die Tage dessen zu verlängern, der seit langer Zeit schon fast nur noch wie durch Zauberei dem Leben angehören schien. Die verschiedenen Gerüchte über das Testament des reichen Künstlers sind wahrscheinlich in Folge seiner wahrhaft orientalischen Freigebigkeit gegen Berlioz entstanden. Man behauptet nämlich, Paganini hinterlasse ein Vermögen von zehn Millionen (!), welche, seinen letzten Willen zufolge, der musikalischen Welt verbleiben sollen. Sieben- oder achtjährett Legatäre in Frankreich und Italien werden von ihm — so sagt man — in seinem Vermächtniß bedacht. Wir wünschen gleichwohl, daß dieses Testament, welches so große Sensation machen dürfte, pünktlichst geöffnet werde." Ich bin überzeugt, der verehrliche ahnet so gut als ich, warum die Gazette de France diesen Wunsch noch dazu setzt. Aber wenn das Gerücht hier einmal nicht übertrieben hätte und zu vorlaut gewesen wäre! — Nun wir Deutschen hätten dann doch Recht davon als Stoff zur Unterhaltung, warum Paganini nicht eines einzigen deutschen Künstlers auch, sondern blos der Franzosen und Italiener, bei Bestimmung seines letzten Willens gedachte? — wegen Mangel an Besuch seiner Concerte, die er bei uns gab, doch wahrlich nicht; vielleicht weil — — — er uns schon für sehr reich hält, da wir so viel Musik ohne Zinsen in Italien und Frankreich ausgeliehen haben.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für das 4 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 6 Kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 4. 25. April 1839.

Vorschlag zu einer allgemeinen musikalischen Zeichen- und Notenschrift,

von

August Ferdinand Häser.*)

Zu allen Zeiten sind Versuche gemacht worden, Tonverbindungen in melodischen und harmonischen Folgen durch gewisse, die Noten ganz oder zum Theil ausschließende Zeichen darzustellen. Ehe unsere Notenschrift — die vortrefflichste Zeichenschrift, welche nur immer erdacht werden konnte, ungeachtet einiger kleinen Mängel, deren Beseitigung keine Schwierigkeit machen würde, wenn einige Komponisten ersten Ranges sich über die Verbesserung vereinigen wollten und könnten — erfunden und ausgebildet war, erschien eine solche Zeichenschrift als Bedürfniß. Wie roh und unbeholfen fast alle waren, ist in Werken über die Geschichte der Musik zu finden. Dennoch erhielt sich die eine und die andere lange Zeit, und es entstanden neue, bei uns meist Tabulaturen genannt, als schon die Notenschrift bekannt und ziemlich allgemein eingeführt war. Nur durch die allgemeinere Verbreitung der um 1620 von Lodovico Viadana mannigfaltiger angewandten sogenannten Generalbaßschrift verschwanden nach und nach jene Tabulaturen, und der Generalbaß behauptete bis auf unsere Zeit einen höhern Platz, als recht war. In neuester Zeit ist er jedoch weit weniger in Gebrauch, da er in seiner frühern ausgedehntern Anwendung für unsere Musik nicht mehr ausreicht, und man daher dem Generalbaßspieler lieber eine in Noten ausgeschriebene Klavier- oder Orgelstimme vorlegt.

Ist nun auch eine andere Zeichenschrift außer unserer gewöhnlichen Notenschrift für uns nicht geradezu Bedürfniß, so kann sie doch für manche Absichten in vielfacher Beziehung sehr nützlich seyn. Sie gewährt nämlich, wie die Erfahrung lehrt, eine weit leichtere und schnellere Einsicht in die Accordenlehre, ist für die Uebungen im Phantasiren und Komponiren höchst brauchbar und kann selbst dem Komponisten bei seinen Entwürfen von großem Nutzen und Zeit sparend seyn. Es sind daher auch in neuerer und neuester Zeit mehrere Arten derselben in Vorschlag gebracht worden, z. B. von Schulz, Portmann, Berneburg u. a. Ganz besondere Beachtung verdient die von Gottfried Weber in seiner vortrefflichen Theorie der Tonsetzkunst ausgeführte und die durch dieselbe veranlaßte und auf sie gebaute, doch auch wieder sehr abweichende von Irlensperger in seinem Werke: „Die Harmonie des neunzehnten Jahrhunderts“ u. s. w., a. d. Franz. üb. von A. F. Häser (Leipzig bei Breitkopf und Härtel). Als ich dieses Werk, welches für den ersten Unterricht in Komposition, besonders auch für eigenes Studium, von dem größten Nutzen seyn kann, übersetzte, und mit der von Irlensperger gewählten Zeichenschrift vertraut wurde, erkannte ich zwar den großen Werth derselben, entdeckte aber doch auch manche Mängel, welche zu beseitigen ich wünschte. Der Versuch, dies zu bewerkstelligen, aber doch dabei die von Irlensperger gewählten Zeichen möglichst beizubehalten, konnte nicht gelingen, und ich stellte mir daher die Aufgabe, eine völlig neue Zeichenschrift zu entwerfen, welche allen Forderungen entspräche, die man an sie, als an eine vollständig seyn sollende machen dürfte. Auf Bezeichnung einer Melodie, nach dem Zeitwerthe ihrer einzelnen Töne that ich natürlich Verzicht, da eine bessere und bequemere Bezeichnung, als die durch unsere Noten, kaum denkbar ist; dagegen wünschte ich vorzüglich in harmonischer Beziehung Ein-, Zwei-, Drei-, Vierklänge, auch Neunen-, Undreimen-, Terzdecimen-, Quindzehnemaccorde leicht und anschaulich darzustellen, die zwei- und mehrstimmigen Accorde nach ihren verschiedenen Lagen bezeichnen, die Auslassung jedes Intervalls angeben, und einige von Grundaccorden abgeleitete verwickeltere Accorde eben sowohl in ihrer Beziehung auf Grundaccorde, als auch in ihrer eben erscheinenden Gestalt vorstellen zu können. Manches Andere, sehr Beachtenswerthe, was die neue Zeichenschrift leistet, ergab sich mir während der Beschäftigung

*) Es ist dies das ganze erste Capitel einer größeren Abhandlung, welche demnächst der Hr. Verfasser unter dem Titel „Versuch einer vollständigen allgemeinen musikalischen Zeichen- und Notenschrift“ besonders herausgeben gedenkt, und er theilt dasselbe hier mit, weil es nicht allein das Wesentlichste der Sache und gewissermaßen die vollständige Tabelle der Schrift selbst enthält, sondern auch die beste Uebersicht über dieselbe gewährt. Die folgenden Capitel enthalten nur noch die Anleitung zur Anwendung dieser Schrift auf Uebungen im Fantasiren und Componiren. Uebrigens ist die Sache von großer Wichtigkeit und einem allgemeinen Interesse, und wenn der würdige Hr. Verfasser mich versichert, daß er seit 6 Jahren schon diese Schriftweise bei seinem Unterrichte anwende, sie täglich lieber gewinne und so von ihrem außerordentlichsten Nutzen sich jeden Augenblick immer mehr überzeuge, so glaube ich ihm um so lieber und fester, als ich überzeugt bin, daß Charakter, Temperament und Alter gegen sowohl enthusiastische Aufwallung für blos Neues ihn schützen: eine Ueberzeugung, die sicher auch Jeder mit mir theilt, der den Hrn. Verfasser näher kennt und näher zu beobachten Gelegenheit hat.

Der Redacteur.

Digitized by Google

mit derselben nach und nach, und ich halte es für zweckmäßig, dasselbe eben so nur nach und nach zu entwickeln, da es jetzt entweder nicht völlig deutlich seyn, oder nicht wohl begründet scheinen würde.

Der Kürze und der bessern Uebersicht wegen stelle ich die nöthigen Sätze in Lehrsatzform auf und gebe später erst Erläuterungen und Anmerkungen. Aus demselben Grunde theile ich meine Abhandlung in zwei Theile, gebe im ersten die Zeichen- und Notenschrift, und im zweiten die Anwendung derselben — setze aber, wie natürlich, Kenntniß der Accordenlehre voraus, welche hier abzuhandeln nicht meine Absicht seyn kann.

§. 1.

Bezeichnung der einzelnen Töne der Dur- und Mollscala.

Die Töne der Dur- und Mollscala werden durch die Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 bezeichnet, wenn von einer bestimmten Dur- oder Mollscala, z. B Cdur, Desdur u. s. w., Amoll, Bmoll u. s. w. die Rede ist, und die Benennung der Scala Cdur, Desdur u. s. w., oder Amoll, Bmoll u. s. w., welche eben betrachtet wird, dient als Vorzeichnung derselben.

Soll allgemein der erste, zweite u. s. w., siebente Ton einer Dur- oder Mollscala überhaupt, gleichviel welcher, angedeutet werden, so schreibt man als Vorzeichnung ×dur oder ×moll, in welchen Ausdrücken × jeden Ton bedeuten kann, und gebraucht zur Bezeichnung der einzelnen Töne die sogenannten römischen Zahlen.

Die hier und später vorkommenden lateinischen Buchstaben, große und kleine, bezeichnen die Töne jeder Octave. Die genauere Bestimmung, zu welcher Octave die Töne gehören (C, e, $\bar{c}$, $\bar{\bar{e}}$ u. s. w., groß C., klein e, 1gestrichen, 2gestrichen u. s. w.), wird nur dann beigefügt werden, wenn ohne dieselbe Mißverständniß und Zweideutigkeit entstehen könnten.

	1	2	3	4	5	6	7
Cdur	c	d	e	f	g	a	h
Desdur	des	es	f	ges	as	b	c
×dur	I	II	III	IV	V	VI	VII
	1	2	3	4	5	6	7
Amoll	A	H	c	d	e	f	gis
Bmoll	B	c	des	es	f	ges	a
×moll	I	II	III	IV	V	VI	VII

§. 2.

Die erhöhten und erniedrigten Töne der Dur- und Mollscala.

Die um ein chromatisches Intervall, einen sogenannten halben Ton, erhöhten Töne werden durch ein der Zahl beigefügtes Additionszeichen + (plus), die um eben so viel erniedrigten Töne durch ein altes Subtractionszeichen ÷ (minus) bezeichnet.

Die Zeichen + und ÷ als allgemeine Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen wurden eben ihrer Allgemeinheit wegen gewählt, da ♯ und ♭ nicht allgemein gültig sind. Denn es ist z. B. die erhöhte Quarte in Cdur (4+) f ♯ (fis), in desdur (4+) ges ♮ (g), in Amoll (4+) d ♯ (dis), in Bmoll (4+) es ♮ (e); und die erniedrigte Secunde in Cdur (2÷) d ♭ (des), in Fisdur (2÷) gis ♮ (g), in Amoll (2÷) h ♭ (b), in Dismoll (2÷) eis ♮ (e) und dergl. m.

	1+	2+	3+	4+	5+	6+	7+
Cdur	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his
Ddur	dis	eis	fisis	gis	ais	his	cisis
Esdur	e	fis	gis	a	h	cis	dis
×dur	I+	II+	III+	IV+	V+	VI+	VII+
	1+	2+	3+	4+	5+	6+	7+
Amoll	Ais	His	cis	dis	eis	fis	gisis
Hmoll	His	cisis	dis	eis	fisis	gis	aisis
Cmoll	cis	dis	e	fis	gis	a	his
×moll	I+	II+	III+	IV+	V+	VI	VII+
	1÷	2÷	3÷	4÷	5÷	6÷	7÷
Cdur	ces	des	es	fes	ges	as	b
Ddur	des	es	f	ges	as	b	c
Esdur	eses	fes	ges	asas	bb	ces	des
×dur	I÷	II÷	III÷	IV÷	V÷	VI÷	VII÷
	1÷	2÷	3÷	4÷	5÷	6÷	7÷
Amoll	As	B	ces	des	es	fes	g
Hmoll	B	c	des	es	f	ges	a
Cmoll	ces	des	eses	fes	ges	asas	b
×moll	I÷	II÷	III÷	IV÷	V÷	VI÷	VII÷

§. 3.

Bezeichnung der Terzen und Serten.

Die Terz wird durch eine kleine 3 bezeichnet, die zur rechten Seite der, den Grundton bestimmenden Zahl steht, wenn sie groß, zur linken Seite, wenn sie klein; rechts mit dem Pluszeichen, wenn sie übermäßig; links mit dem Minuszeichen, wenn sie vermindert ist. Z. B.

Cdur	c e	f a,	g h	d f	e g	a $\bar{c}$
	1 3	4 3	5 3	2 3	3 3	6
	f ais		dis f			
	4_{3}^{+}		$\div_{3}^{2}+$			

Die Terz umgekehrt giebt die Serte, oder die Serte ist die zweite Lage der Terz, und man bezeichnet diese zweite Lage durch eine kleine 2 über der den Grundton bezeichnenden Zahl. Z. B.

Cdur	c $\bar{c}$	a $\bar{f}$	h $\bar{g}$	d $\bar{f}$	e $\bar{g}$	c a
	1_{3}^{2}	4_{3}^{2}	5_{3}^{2}	2_{3}^{2}	3_{3}^{2}	6_{3}^{2}
	ais f		f dis			
	$4_{3}^{2}+$		$\div_{3}^{2}+$			

Bedeutet × jeden beliebigen Ton, so ist allgemein:

die große Terz	$\times_{3}$	die kleine Serte	$\times_{3}^{2}$
die kleine Terz	$\times_{3}$	die große Serte	$\times_{3}^{2}$
die verminderte Terz	$\div_{3}\times$	die übermäßige Serte	$\div_{3}^{2}\times$
die übermäßige Terz	$\times_{3}+$	die verminderte Serte	$\times_{3}^{2}+$

Die Zeichen + und ÷, welche hier nicht hinter die, den Grundton bezeichnende Zahl geschrieben werden, wie früher bei den erhöhten oder erniedrigten Tönen der Scala, sondern das Zeichen + hinter die, das Intervall der Terz bezeichnende 3, das Zeichen ÷ vor solche 3, beziehen sich also auch nur auf die Terz.

Digitized by Google

§. 4.

Bezeichnung der Dreiklänge.

Die Bezeichnung des Dreiklangs von der Art:

g h d̄	ist	×5
a c̄ e	„	5×
h d̄ f̄	„	÷5×
g h dis	„	×5+
ais c̄ ē	„	*) Anmerk.
h dis f̄	„	×5÷

Die Umkehrungen (zweite, dritte Lagen) dieser Dreiklänge, d. i. die Sextaccorde und Quart-Sextaccorde werden (analog der Bezeichnung der Sexten, als Umkehrungen der Terzen) bezeichnet, wie folgt:

h d̄ g	×$^{3}_{5}$	d g h	$^{3}_{5}$×
c e a	5$^{3}_{5}$	e a c	5$^{3}_{5}$×
d f h	÷5$^{3}_{5}$	f h d̄	÷5$^{3}_{5}$×
h dis g	×$^{3}_{5}$+	dis g h	$^{3}_{5}$×+
c e ais	*) Anm.	e ais c	*) Anm.
dis f h	×5÷	f h dis	×

Die Zeichen + und ÷ beziehen sich auf die Quinte. Die reine Quinte ist 5, die verminderte ÷ 5, wenn sie links, 5÷ wenn sie rechts steht, die übermäßige ist 5+. Aus der Stellung der 5 ergiebt sich die Terz, die groß oder klein ist, je nachdem die 5 rechts oder links steht. Wegen der verminderten Terz ais c̄ in dem Dreiklang ais c̄ ē s. diesen Accord bei den Septimenaccorden. — Ein Dreiklang mit übermäßiger Terz (der in einigen ältern Schriften vorkommt, z. B. c eis g, c eis gis) ist nach meiner unmaßgeblichen Meinung ein Unding, daher ich auf die übermäßige Terz weiter keine Rücksicht nehme.

§. 5.

Bezeichnung der Septimen-Accorde.

Die Bezeichnung des Septimenaccords von der Art:

g h d̄ f̄	ist	×7
a c̄ e g	„	7×
h d̄ f a	„	÷7×
c e g h	„	×$\overline{7}$
g h dis f̄	„	×7+
ais c̄ ē g	„	**) Anm.
h dis f a	„	×7÷
c e gis h	„	×$\overline{7}$+
a c̄ ē gis	„	$\overline{7}$×
h d f̄ as	„	÷$\overline{7}$+

*) Die Bezeichnung des Dreiklangs von der Art ais c̄ ē nebst seinen Umkehrungen kann erst bei den Septimen-Accorden gegeben werden, bei denen auch noch eine andere Bezeichnung von h d̄ f̄, h dis f̄ vorkommt.

**) Die Bezeichnung des Septimen-Accords von der Art ais c̄ ē g kann erst bei den Nonenaccorden gegeben werden, bei denen auch noch eine andere Bezeichnung von h d̄ f̄ a, h dis f̄ a, h d f̄ as vorkommt.

Die Umkehrungen (zweite, dritte, vierte Lagen) dieser Septimen-Accorde, d. i. die Terz-Quint-Sext- — Terz-Quart-Sext — Sexund-Quart-Sext-Accorde werden, analog der Bezeichnung der Umkehrungen der Dreiklänge bezeichnet, wie an dem einen hier folgenden Septimenaccord zu ersehen ist.

g h d̄ f̄ ×7, h d̄ f̄ g $^{5}_{3}$×7, d f g h $^{5}_{3}$×7, f g h d̄ $^{4}_{2}$×7.

Die Zeichen + und ÷ beziehen sich auch hier, wie bei den Dreiklängen, auf die Quinte. Sie ist rein, wenn weder + noch ÷ bei der 7 steht, vermindert, wenn ÷, übermäßig, wenn + da steht. Die Terz ergibt sich aus der Stellung der 7, genau so, wie bei den Dreiklängen, aus der Stellung der 5. Die kleine Septime ist 7, die große $\overline{7}$, die verminderte $\overline{7}$.

Der Dreiklang ais c̄ ē steht immer anstatt des Septimenaccords fis ais c̄ ē (×7 ÷); h d̄ f̄ zuweilen (nicht selten) statt g h d̄ f̄ (×7) und h dis f̄ zuweilen (sehr selten) statt g h dis f̄ (×7+). Diese drei Dreiklänge sind daher auch als Septimenaccorde zu betrachten, in denen der Grundton ausgelassen ist. Wir bedürfen zur Bezeichnung der Auslassung des Grundtons eines Zeichens, und wählten dazu eine kleine Null (o), die wir an die, den Grundton bezeichnende, Zahl, gleichviel ob rechts (hinten) oder links (vorn) setzen. So ist denn der Dreiklang von der Art:

ais c̄ ē immer (fis) ais c̄ ē in Cdur 4+ o7÷, o×7$^{2}_{\cdot}$÷

h d̄ f̄ zuweilen (g) h d̄ f̄ in Cdur 5o7, o×7

h dis f̄ zuweilen (g) h dis f in Cdur 5o7+, o×7+

Für die seltenen Fälle, in denen es nöthig seyn möchte, anzudeuten, daß in einem Dreiklange die Terz ausgelassen, und also nur Grundton und Quinte da sei, oder daß in einem Septimenaccorde die Terz fehle, oder die Quinte, oder daß Terz und Quinte fehlen — kann folgende Bezeichnung ausreichen.

g d̄	ist	×5 (o3)
g d̄ f̄	„	×7 (o3)
g h f̄	„	×7 (o5)
g f̄	„	×7 (o3o5)

Eben so bei andern Drei- und Vierklängen, und ihren Umkehrungen, und ganz ähnlich bei Nonenaccorden, nach den frühern Bestimmungen über die Bezeichnung der großen, kleinen, verminderten Terz — verminderten, reinen und übermäßigen Quinte.

§. 6.

Bezeichnung des großen und kleinen Nonenaccords.

Der große Nonenaccord (G H d f a) ist ^{9}×, der kleine Nonenaccord (G H d f as) ist ^{9}×

Noch können bei ^{9} Nonenaccorde G H dis f a und G H des f as auf ähnliche Art bezeichnet werden.

G H dis f a ist $^{9+}$×

G H des f as . . . $^{9+}$×

Digitized by Google

Die Zeichen + und ÷ beziehen ſich auch hier wie früher auf die Quinte.

Alle übrigen Nonenaccorde (und zuweilen auch die vier obigen) werden als Vorhalte behandelt, und auch ſo bezeichnet. (S. unten „Vorhalte“).

Der Septimenaccord ais c e g (daſſelbe, was h des f as) wird am richtigſten erklärt, wenn man ihn als Nonenaccord (Fis) Ais c e g (daſſelbe, was (G) H des f as) ohne Grundton betrachtet, eben ſo H d f as als (G) H d f as, und zuweilen H d f a als (G) H d f a, H dis f a als (G) H dis f a. Daher dieſe Accorde bezeichnet werden, wie folgt:

H des f as (G) H des f as ×o 9 ÷
H d f as (G) H d f as ×o 9
H d f a (G) H d f a ×o 9 +
H dis f a (G) H dis f a ×o

§. 7.

Vorhalte, Orgelpunkt.

Die meiſten Lehrbücher behandeln die Nonenaccorde, den großen und kleinen Nonenaccord ausgenommen, ſo wie Undecimen «, Terzdecimen», Quintdecimen» Accorde mit vollem Fug und Recht ſo, daß ein Intervall derſelben oder mehrere Intervalle als Vorhalte der Intervalle eines Dreiklangs oder eines Septimen-Accords gedacht werden, oder ſie betrachten ſie in geeigneten Fällen ſo, daß ein Intervall derſelben als Baß im Orgelpunkt angenommen wird, wodurch die übrigen Intervalle für ſich betrachtet und zu einem Accord verbunden in der einfachen Form eines Drei- oder Vierklangs erſcheinen. Auf ſolche Weiſe wird die Lehre von den zuſammengeſetzten, verwickelteren Accorden außerordentlich vereinfacht. Dieſe Anſicht läßt ſich ſehr leicht mit unſrer Bezeichnungsart vereinigen, wenn wir zwei Zeichen, eines für die Vorhalte, das andere für den Orgelpunkt beſtimmen.

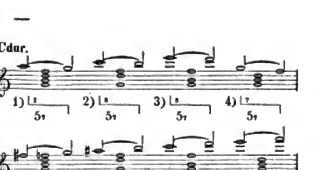
§. 8.

Bezeichnung der Vorhalte.

Der Vorhalt von oben wird bezeichnet auf
dem Grundton mit 2
der Terz mit . . 3
der Quinte mit . 5
der Sexte mit . 6

Der Vorhalt von unten wird bezeichnet auf
dem Grundton mit 7
der Terz mit . . 9
der Quinte mit . 5
der Septime mit . 7

Das Zeichen des Vorhalts von oben wird über das Zeichen des Accords, das Zeichen des Vorhalts von unten wird unter das Zeichen des Accords geſetzt.

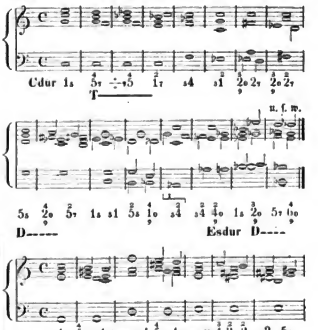


Ob der Vorhalt ein ganzer oder halber Ton ſeyn müſſe (von unten iſt es in der Regel ein halber Ton), ergibt ſich ſehr leicht in jedem Falle aus dem Zuſammenhange. Will man die in §. 5 beſtimmte Bezeichnung für ein ausgelaſſenes Intervall erſparen, ſo iſt im Allgemeinen zu beachten, daß in der Regel das Intervall, auf welchem der Vorhalt ſtattfindet, als ausgelaſſen betrachtet werden müſſe.

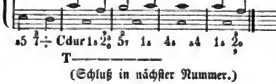
§. 9.

Bezeichnung des Orgelpunktes.

Der Orgelpunkt findet Statt auf der Tonika oder Dominante, nicht immer derjenigen Tonart, aus welcher nach dem Sprachgebrauche das Stück geht, der Haupttonart des Stückes, ſondern oft einer andern, in welcher man ſich eben vorübergehend oder auf längere Zeit befindet. Dieſe Tonart bezeichne man, wo es nöthig iſt, im Verfolge des Stücks eben ſo, wie man zu Anfang deſſelben die Haupttonart bezeichnet, durch den Namen der Tonika mit Hinzufügen des Worts Dur oder Moll, und ſchreibe unter den Accord oder unter die Accorde T für Tonika, D für die Dominante mit einer horizontalen Linie, ſo lang, als ſo weit der Orgelpunkt reicht. Dieſe Bemerkungen beziehen ſich blos auf die hier folgenden Zeichen, die hier nur zu bequemerer Ueberſicht zugleich in Noten dargeſtellt ſind.



Digitized by Google



(Schluß in nächſter Nummer.)

Ueber die Liebhaberei der Spinnen an der Muſik.

Ein Beitrag zur Naturgeſchichte des Tones und zugleich Berichtigung eines alten Irrthums, von

Xaver Schnyder von Wartenſee.

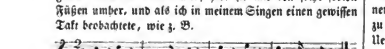
Es iſt ſchon viel über die „Liebhaberei" der Spinne an der Muſik geredet worden: ob mit Recht oder Unrecht, mag Folgendes lehren. Gewiß iſt, daß nicht ſelten in Romanen und andern dergleichen Werken wir ganz anmuthig erzählt finden, wie ſie, die Spinne, den Tönen lauſcht, angezogen von dieſen aus ihrem ſichern Schlupfwinkel herauskommt und ſich dem Künſtler nähert, der ſie ſo zu bezaubern vermochte. Ja, man fabelte, daß Beethoven, als er in ſeiner Jugend in einem einſamen Dachſtübchen ſich fleißig auf der Violine übte, eine ſolche Verehrerin bekommen habe, die ſich an einem langen Faden, zu ſeiner großen Luſt, gegen ſeine Geige herabgeſenkt haben ſoll. Ich ſage: man fabelte dieſes; denn als ich wegen meiner muſikaliſchen Studien mich in den Jahren 1811 — 1812 in Wien aufhielt, und das Glück hatte, die Freundſchaft dieſes unerreichbaren Künſtlers zu gewinnen, ſo befragte ich ihn über ſein Abentheuer mit der Spinne, deſſen Erzählung von Feder zu Feder in viele Anekdotenſammlungen, und auch in würdigere Bücher, übergegangen iſt, und die mich als Freund der Naturgeſchichte ſowohl, als auch als Verehrer von Beethoven, ſchon lange ungemein intereſſirt hatte. Beethoven kannte ſie auch, erklärte ſie für falſch, ärgerte ſich über die Unwahrheit und ſagte, daß er nicht Violin ſpielen könne, daß aber der Vorfall ſich wirklich mit einem Violinvirtuoſen (nämlich Bertheaume) zugetragen habe. Ich erwähne dieſen Umſtand, da, ſo viel ich weiß, nirgends eine Widerſprechung dieſer allgemein geglaubten Anekdote ſtehet, die noch im Gegentheil in einem der letzteren Jahrgänge der Leipziger allgem. muſ. Zeitung der Herr Dr. Chriſtian Müller von Bremen kurz vor ſeinem Tode beſtätiget hat. Wie er zu ſeiner Erzählung kam, weiß ich nicht, allein die Wahrheit meiner Ausſage bezeuge ich durch meine Namensunterſchrift.

Doch zurück zur Spinne. Der Beifall einer ſolchen Kennerin ſchien mir ſo wünſchenswerth, daß auch ich ihn zu erlangen geizte. Ich trieb, was ich konnte, um zu meinem Ziel zu gelangen, entwickelte meine ganze muſikaliſche Liebenswürdigkeit vor mehreren Spinnengeweben und ſpielte Violin, Bratſche, Violoncello, Pianoforte, Harmonika, ſa ſelbſt Flageolett, allein umſonſt. Schon wollte ich am Erfolg verzweifeln, als es meiner Singſtimme, die noch nie auf ein anderes Weſen angenehm gewirkt hatte, gelang, die Aufmerkſamkeit einer feinfühlenden Spinne auf ſich zu ziehen. Ich ſah alle die erzählten wunderbaren Erſcheinungen. Sie ließ ſelbſt ſich an einem Faden zu mir herab und zeigte ſo die größte Anhänglichkeit. Nun ſuchte ich ihren Geſchmack kennen zu lernen, ob ſie zur deutſchen oder italieniſchen, zur romaniſchen oder romaniſchen Schule ſich hinneige, und ſang ihr abwechſelnd Melodien von Beethoven, Roſſini u. ſ. w. vor. Sie ſchien mir bald zu bor, beſonders heut zu Tage ſehr zahlreichen Claſſe von Liebhabern zu gehören, die Alles, Mozart und Bellini, Ananas und Diſteln, mit gleichem Entzücken verſpeiſen. Wie ich ſie noch näher kennen lernte, ſo fand ich, daß ſie ſich viel mehr für rhythmiſche, als für melodiſche Verhältniſſe intereſſirte. Allein plötzlich machte ich eine ſehr betrübte Entdeckung. Ich ſah nämlich unwiderſprechlich, daß ihre Liebe zur Muſik nur falſcher Schein war, und daß ſie, ſo wie viele Damen, mehr die Künſtler als die Kunſt liebte. Ja, ſie hatte dieſelben, nicht figürlich, ſondern buchſtäblich, zum Freſſen lieb.

Man kennt die kleinen Muſikanten, welche in großen Schaaren die Luft durchſummen. Zu denen trug ſie die größte Zuneigung und ſuchte bei jeder Gelegenheit ſie ſo heiß zu umarmen und ſo innig zu küſſen, daß ſie dabei ihr Blut und Leben verloren. Die Erklärung der vermeintlichen Muſikliebhaberei iſt folgende: die Spinnen, von der Natur angewieſen ſich von Fliegen, Mücken und andern Thieren der Art zu nähren, haben die größte Empfänglichkeit für Vibration erhalten, fühlen, wir wollen nicht ſagen: hören, den Ton, den ein in ihrer Nähe vorbeifliegendes Inſekt erregt, mit größter Leichtigkeit, und ihre Mordluſt erwacht. Jedermann hat ſchon das Summen der meiſten Inſekten, wenn ſie fliegen, bemerkt, allein wenige Menſchen werden daſſelbe ſo beobachtet haben, daß ſie wiſſen, daß jedes Inſekt ſeinen eignen beſtimmten muſikaliſchen Ton hat, in welchem es gewöhnlich fliegt. Wird es gereizt, oder ängſtlich, ſo erhöhet ſich ſeyn Ton oft um mehr, als zwei Oktaven. Der Ton entſtehet durch die ſchnelle Bewegung ihrer Flügel, welche wie Saiten vibriren; nach genaueren Beobachtungen ſoll er aber durch das Ausſtrömen der Luft aus dem Stigma beim Fliegen, die dann einen mit dieſem in Verbindung ſtehenden Körper in Schwingungen ſetzt, entſtehen. In jedem Fall modificirt der Flügelſchlag den Ton. Man kann, da jeder Ton bekanntlich eine beſtimmte Schnelligkeit der Vibration erheiſcht, aus der Tonhöhe, womit das Inſekt fliegt, die Schnelligkeit ſeiner Flügelbewegung leicht erkennen. Ein Beobachter (ſo ſtehet in der Introduction to Entomology by W. Kirby and. W. Spence) hat berechnet, daß die gemeine Stubenfliege (Musca domestica) bei gewöhnlichem Fluge in einer Sekunde ungefähr 600 Flügelſchläge thun, in Angſt geſetzt aber ihre Geſchwindigkeit um das Sechs- bis Siebenfache vermehren könne. Chladni giebt in ſeiner Akuſtik an, daß das e ungefähr 512 Schwingungen in der Sekunde mache. Aus dieſen Verhältniſſen gehet hervor, daß eine fliegende Stubenfliege einen Ton anglebt, der etwas tiefer

Digitized by Google

iſt, als e, gereizt aber einen Ton hören läßt, der höher klingt, als das e, welches bekanntlich das höchſte e auf dem Claviere iſt. Bei einigen Inſekten iſt aber der Ton ſo ſchwach, daß ihn unſer Ohr kaum vernimmt, bei andern aber ſo ſtark, daß ein ganzer Saal davon ertönt, wie die kecke Wespe beweiſet. Auch haben die Inſekten ihre Sopraniſten und Baſſiſten, wie wir an der Sopran ſingenden blutdürſtigen Schnacke und an der im tiefſten Baß brummenden wilden Hummel hören, deren Ton in das große Tonfach gehört. Dieſen Tonkünſtlern nun ſind die Spinnen ſo zugethan. Ich fang um meine Verſuche zu machen, mit ſtarker, ſchnarrender Stimme nahe bei dem Geſpinnſte einer großen Hängeſpinne einige kurz auf einanderfolgende Töne. Sogleich ſah ich, daß ſie aufmerkte und ſich in eine feindliche Poſitur ſetzte. Wie ich zu ſingen fortfuhr, ſo ſtreckte ſie zwei Vorderfüße weit in die Luft aus. Ich näherte mich ihr und ſang ſchärfer, doch mit großer Vorſicht, daß ſie meinen warmen Hauch, den alle Inſekten ſehr fürchten, nicht empfand. Da hieb ſie mit den in die Luft geſtreckten Füßen grimmig umher und wollte das, wie ſie meinte, in ihrer Nähe fliegende Inſekt fangen. Wie ich immer ſtärker und ſchneller ſang, ſo wurde ſie immer wüthender, ſtreckte immer mehr Füße in die Luft aus, bis ſie nur noch mit zweien an dem Geſpinnſte ſich feſthielt, und entfernte ſelbſt ihren Leib ſo weit davon, daß ich oft meinte, ſie müſſe herunter fallen. Bei jedem neuen Angeben eines Tons von mir, hieb ſie mit den ſechs freien Füßen umher, und als ich in meinem Singen einen gewiſſen Takt beobachtete, wie z. B.



ſo ſahe es aus, als ob ſie tanze, welches ſehr ſpaßhaft zu ſehen war. Die gleichen Verſuche machte ich auch bei andern ähnlichen Spinnen, und ſie ſchlugen nie fehl.

Ich kann alſo als Reſultat ausſprechen: die Spinnen werden nur durch Töne gelockt, weil ſie glauben einen Fraß zu wittern.

Correspondenz.

Nourrit's Leben und Wirken.

Paris am 18. April 1839.

Seit einiger Zeit ſpricht man hier, in höhern Zirkeln und hauptſächlich in Künſtlerumgebungen, faſt nur von einem Ereigniſſe, nur von einem Manne, wir meinen den Sänger Nourrit und ſein tragiſches Ende, das den Leſern bekannt iſt. Allgemein ſchreibt man dieſes traurige Ereigniß einer Pfeife zu, die ſich Abends zuvor, als Nourrit in der Norma zum Benefiz eines ſeiner Kameraden ſpielte, hatte hören laſſen. Das Publikum habe ſich zwar unverzüglich beeifert, dieſe ſcheinbare Demüthigung und Unbeſcheidenheit durch das lauteſte Beifallrufen wieder auszugleichen, aber bei Nourrit müſſe der Streich tiefer gegangen ſeyn. Er kam beſtürzt nach Haus, brachte die Nacht über auf ſeinem Zimmer zu, und vollführte gegen Morgen den unheilvollen Entſchluß — ohneingedenk ſeiner ſchwangern Gattin, die er mit ſechs Waiſen hinterläßt. — Es ſcheint mir der Mühe werth und von allgemeinem Intereſſe, etwas näher in die Motive eines ſolchen Entſchluſſes einzugehen, zu dem Ende zuvor aber auch, um des mannigfaltigen Bildes willen, eine kurze biographiſche Skizze dieſes als Menſchen wie als Künſtler gleichachtungswerthen Mannes zu geben.

Nourrit (Ludwig Adolph) wurde den 3. März 1802 zu Montpellier geboren. Sein Vater, ein Schüler der königlichen Muſikacademie, der bis 1824 an der großen Oper angeſtellt war, ließ ſeinem Sohne in dem Collége St. Barbe eine ſorgfältige Erziehung ertheilen, hatte aber keineswegs im Sinne, ihn dem Theater zu beſtimmen. Obgleich der junge Nourrit, wie die andern Lyceumsſchüler in der Kapelle der heil. Barbara die erſten Geſangsregeln erlernte, überſah ſein Vater kein Mittel, das im Stande geweſen wäre, des Knaben Neigung zur Muſik auszutilgen. Nach geendigter Lyceumsbildung wurde Nourrit wider ſeinen Willen, wider ſeine Neigung, in ein Handelshaus gebracht, um ſich einer Beſchäftigung hinzugeben, zu der er nicht den geringſten Beruf fühlte. Sein Vater vermied übrigens immer ſorgfältig, was die Neigung ſeines Sohnes hegen und ihn mit einem Amte hätte befreunden können, dem er doch ſelbſt keinen Namen und ſein Vermögen zu danken hatte. Der junge Adolph erkannte alluſeſte das Widerſtreben ſeines Vaters, aber ſeinem Hange folgend, wagte er es im Verſtohlenen, einige Arien zu entziffern, die zufälliger Weiſe ihm unter die Hände fielen. Ueberdies blieb dem Jünglinge der Künſtlerruf ſeines Vaters nicht unbekannt, und nach Allem weckten einige Meiſterwerke der lyriſchen Scene, und damals hauptſächlich Gluks unſterbliche Schöpfungen, eine Begeiſterung in dem Jünglinge für Muſik, die über kurz oder lang ſich hinter dem pulte empören mußte.

In ſolchen Momenten ſprach die Herzensſtimme all zu laut; ſein künftiges Schickſal wurde entſchieden. Er ſehnte ſich jetzt lebhafter als je nach Muſikunterricht und fand glücklicher Weiſe einen alten Profeſſor, der ſich bequemte, ins Geheime dem wißbegierigen Schüler den verlangten Unterricht zu ertheilen. Bald aber fühlte Nourrit, wie unumgänglich nothwendig ihm der Rath und die Leitung eines geſchickten Sängers wäre; er wandte ſich daher an Gracia, den erſten Tenor der italieniſchen Oper, der damals in der vollen Kraft ſeines Talentes ſtand. Den Kenntniſſen dieſes Lehrers ſowohl, als den günſtigen Anlagen des Schülers zu Folge, machte dieſer Letztere ſchnelle Fortſchritte, und es ſchien Erſtern bald eine Handlung nimmer zu reuen, die, ohne Nourrit des Vaters Kenntniß und Einwilligung unternommen, ihn im Stillen manchmal beunruhigt hatte. Der junge Mann rückte immer weiter voran, ſein Entſchluß begründete ſich feſter, ſeine Neigung ſprach ſich unverkennlicher aus, ſeine Zukunft trat ihm unausweichbarer entgegen. Es zog ihn ein feuriger Trieb nach dem Ziele ſeines Strebens. Der Eifer, mit welchem er die verſchiedenartigſten Singübungen ſeines Lehrers befleißigte, und ſo immer mehr ſeine ſchöne Tenorſtimme ausbildete,

Digitized by Google

bewogen vollends Gracia, nicht allein den jungen Mann in seinem Streben aufzumuntern, sondern dem Vater auch länger kein Geheimniß mehr aus einer Sache zu machen, aus der er nur glückliche Resultate folgerte.

Nourrit Vater wäre klüger gewesen, als um sich einem Umstandezu widersetzen, dessen Erfolg er, je mehr, desto deutlicher erkannte. Lag doch in dem Leben seines Sohnes eine gewisse Prädestination, und was hätten hier menschliche Umtriebe gebolfen. Adolph Nourrit verließ das Handlungshaus, wo er angestellt war. Sein Vater selbst trat jetzt willfährig herbei und suchte auch das Seine zu thun. Während Gracia die musikalische Bildung des Zöglings endete, befaßte Jener sich mit der Sorge, dem Anfänger das Theatralische der Rollen beizubringen. Er hatte sogar im Sinne, um aus seinem Sohne einen vollendeten Künstler zu machen, wie er meinte, denselben zur weitern Ausbildung nach Italien zu schicken, als, einem Wunsche des damaligen Ministers zu Folge, dem der Lehrlingsruf des Jünglings nicht unbekannt geblieben war, derselbe sich vor der Opernverwaltung sollte hören lassen. Diese erste halböffentliche Probe hatte einen günstigen Erfolg. Es war der Verwaltung daran gelegen, ein Talent beizubehalten, von dem sich für die Zukunft so begründete Erwartungen hegen ließen, und demnach machte sie Ad. Nourrit Anträge, die wohl im Stande waren, ihn in seinen Auswanderungsplänen wankend zu machen. Den 1. (nach andern den 10.) September 1821 trat Nourrit an der großen Oper, in der Rolle des Pylades, in Gluck's Iphygenie in Tauris, zum ersten Mal öffentlich auf. Er war damals 19 Jahr alt. Sein Vater spielte in einer Rolle zweiter Ordnung; es fand der junge Ankömmling unter diesem Gewährsmanne wohlwollenden Eingang, wofür des Vaters Einfluß auf den Geist des Publicums keine zweifelhafte Zusicherung seyn mochte. War er doch schon seit einigen Jahren der Liebling der Zuhörer geworden. Es kann übrigens nicht ohne Bedeutung seyn, wenn einsundbekanntes Talent unter dem Schirme eines anerkannten Künstlers auftritt, dessen Ruf sich auf einer langen Reihe glänzender Dienstleistungen gründet. Die Vorstellung hatte etwas Rührendes; der Vater führte den schüchternen Jüngling herbei, und vertrauete ihn dem Wohlwollen und dem Schutze der Versammlung an. Diese Handlung war einem Vermächtnisse nicht unähnlich; denn sollte der Vater nicht im Sohne fortleben? — eine Jünglingserscheinung, als hätte der Alterude das Gewand abgestreift, um in der frischen Jugendfülle neu aufzuleben. Hoffnungen, welche man muthmaßlicher Weise gefaßt hatte, gingen in Erfüllung. Der Ankömmling hatte nicht unbedeutenden Erfolg, und durfte sich dieses ersten Schrittes, den er nicht ohne Beben in der neuen sturmbewegten Welt gethan hatte, herzlich freuen. Man würdigte seine Stimme, und war eben so sehr über seinen freien Geist, als über die Wärme erfreut, mit welcher er den Charakter seiner Rolle durchführte. —

(Schluß folgt).

Feuilleton.

In diesem Augenblicke gastiren Fräulein Henriette Carl, erste Sängerin vom Pester Stadttheater, und der berühmte Bassist Herr Staudigl, K. K. Hofopernsänger aus Wien, hier in Stuttgart und im Ganzen mit sehr günstigem Erfolge. Die Carl stand noch von ihrem erstmaligen Aufenthalte hier, der vor 4 Jahren 6 Monate lang statt hatte, in bestem Angedenken, und das Publikum begrüßte sie daher auch, als sie zuerst als Norma erschien, sehr herzlich. Was auch an ihr auszusetzen seyn mag, immer gehört sie noch zu den ausgezeichnetsten unsrer Sängerinnen. Herr Staudigl erwarb sich als Orovist vielen Beifall, aber als Osmin machte er völlig Fiasco, und ich zweifle auch, daß er je im Stande seyn wird, eine derartige Rolle, überhaupt eine eigentlich große Baßpartie zu singen wie zu spielen. Unser Dobler gilt mir, ungeachtet Herr Staudigl eine etwas lebhaftere Manier in seinem Vortrage äußert, noch bei Weitem mehr, sowohl was Kraft, Würdigkeit, Umfang als überhaupt Ausdrucksfähigkeit der Stimme anbelangt.

Jauline Garcia und die Grisi sind jetzt bekanntlich in London und für einige Monate dort bei der Königlichen Oper angagirt. Die Garcia muß demnach ihren Entschluß, diese Concertsängerin bleiben zu wollen, aufzugeben und den Lockungen der glänzenden Erfolge ihrer verewigten Schwester endlich doch nachzugeben haben. Beriot hat ihr für dieselmal keine Reisegesellschaft gestellet, sondern blieb in Paris, und wird, wie er mir so eben selbst anzeigt, nächstens wieder nach Deutschland kommen. — Mit der Grisi trieb bei ihrer Abreise von Paris die Laune des Zufalls oder der Schurkerei noch ein ganz eigenthümliches Spiel. Ihr Gemahl, der Graf Malcy, begleitet sie bis an den Wagen und übergiebt ihr hier beim Abschiede noch ihre Brieftasche, in welcher 25,000 Franks in Banknoten enthalten waren; kaum hat der Graf sie verlassen, so kommt der Portier des Hauses auch noch eilig an den Wagen, und bittet sie flehentlich, doch von der alten Frau im Hause auch noch Abschied zu nehmen, die in Thränen ganz vergehen wolle, weil sie sie nicht noch einmal sehen könne; die Grisi, gerührt von solch' gärtlicher Anhänglichkeit, thut es, steigt noch einmal aus, und als sie zurückkommt, traben die Postpferde eiligst davon; die Scene des Abschieds von so vielen Leuten hatte sie etwas angegriffen, und sie wirft sich in die Wagenecke, um auszuruhen; erst als sie schon ein paar Meilen von Paris entfernt ist, denkt sie daran, die mancherlei kleinen Siebensachelchen, welche als nothwendige Reisebedürfnisse der Dame in den Wagen gelegt worden, auch aufzurämen und zu placiren, und als die Reihe an die Brieftasche kommen soll, — wo ist sie? hier nicht, da nicht — fort, und auch der zutmüthige Portier hat sie nicht etwa fallen sehen.

Nun endlich habe ich selbst auch den vielgerühmten Claviervirtuosen L. Lacombe aus Paris, der hier (zu Stuttgart) im Schauspielhause vor ziemlich leeren Bänken und Logen ein Concert gab, dessen Besuch demungeachtet noch ein zweites geben will, gehört: in der That bin ich sehr erkaunt; über was aber? — über die wunderbar entbusiastischen Raisonnements, die ich in andern Zeitungen über die Leistungen dieses jungen Virtuosen las. Ueber die Sternen, — das sagt Nichts, — bis in den dritten Himmel ward ja sein Talent, — was sage ich Talent? — sein Genie, — was Genie — sein „göttlicher Geist", seine „himmlische Inspiration" gehoben; und was ist nun an dem ganzen jungen Meister? — wenn wir von seiner ganzen Kunst absehen eine allerdings seltene Fingerfertigkeit und überhaupt glänzenden Mechanismus, so bleibt übrig — Wenig oder gar Nichts. Nun wem das genügt! — Ihm selbst freilich scheint es zu genügen, denn wenn man den jungen Mann von sich sprechen hört, so ist er ein Gott, ein Engel, ein David und Daniel in seiner Kunst. Man vernehme, daß er gegen mich selbst über eine Wiet, einen Henselt, Thalberg u. s. w. urtheilte wie über kaum mittelmäßige Talente. Nur Liszt läßt er einige Gerechtigkeit widerfahren; die Andern sind bloße „Bagatellspieler". So sprach Monsieur Lacombe gegen mich, ja, obschon Thalberg einstmals ihn eine Zeitlang unentgeltlich unter-

Digitized by Google

richtete. Doch es soll auch die Pflicht der Dankbarkeit gar nicht einmal in Anschlag gebracht werden, und man hat genug. Wer mich kennt, möchte nun aber auch wohl gern wissen, was ich dem Monsieur L. auf solches Urtheil antworte. Ich weiß es nicht mehr; nur das erinnere ich, daß ich ihm auf die Schulter klopfte, welches einiges Bücken meiner Seits fast nöthig machte, und ihm mit klaren Worten zu verstehen gab, daß er das nicht verstehe; daß ich ihm aber, bei Abrahams Bart! sein Geschwätz auf drei Gründen nicht übel nähme, welche Gründe der verehrliche Leser sich dann selbst extrahiren mag, und endlich für die Zukunft und um derentwillen die Jugend der Bescheidenheit, als die Jugend und den Künstler so sehr zierend, so dringend als möglich empfahl.

„Ritter Spontini — schreibt die France musicale — steht im Begriff, ein von ihm in Rom verfaßtes Werk über Kirchenmusik herauszugeben, das in der musikalischen Welt gewaltiges Aufsehn machen wird. Das Manuscript befindet sich jetzt noch in den Händen des heiligen Vaters, und er wird zugleich in deutscher, französischer und italienischer Sprache erscheinen."

Unseren Herren Violoncellisten und den Verehrern ihres Instruments kann ich die höchst erfreuliche Nachricht ertheilen, daß — Bernhard Romberg, dieser Vater, dies Nadir und Zenith der heutigen Violoncell-Welt, gegenwärtig mit der Herausgabe einer Violoncellschule beschäftigt ist, deren Text gleichzeitig in deutscher, französischer und englischer Sprache gedruckt werden wird. Wie der würdige Greis selbst sagt, soll dies sein Werk alle Früchte eines mehr denn 50jährigen Studiums seines Instruments enthalten. Die beigelegten praktischen Beispiele und Uebungen sind sämmtlich neu componirt, und Alles was mit Worten sich nicht deutlich genug und so dem Verstande zugänglich machen läßt, erhält seine Erläuterungen durch Zeichnungen, die dem sachlichern Sinne des Auges die Sache darstellen. So haben wir denn in der That etwas Vollkommenes von dem Werke zu erwarten, und die Violoncellisten alle werden sich mit mir zu der Bitte an den Verfasser blos noch vereinen, nur recht bald die Veröffentlichung folgen zu lassen.

Der Stuttgarter Titular-Hof-Concertmeister und erster Violoncellist in der Capelle Max Bohrer ist von seiner viermonatlichen Reise durch die Schweiz, die französischen Provinzen, über Genua, Mailand, Turin ꝛc. ꝛc. kürzlich wieder in der Heimath angelangt. Den besten Erfolg hatten seine Concerte in Marseille und Turin. Nach Italien hatte er sich auf Paganini's Anrathen begeben, obschon der Instrumental-Virtuos bekanntlich dort selten günstige Aufnahme findet. Bohrer scheint gestählt zu seyn, was vielen Andern schon mißglückte. Vielleicht liegt der Grund davon eines Theils auch in der Art seines Spiels, das sich hauptsächlich durch kleine Pikanterien auszeichnet. Nomani schlägt in der Gazetta Piemontese Nr. 42 und 56 zwar einen gewaltigen Lärm über die Grotesquigkeit und Harmonienfülle (!) des Bohrerschen Spiels, aber ich meine dennoch, daß Bohrer dampfschlaff nur durch einen graziösen Bogen im Kleinen sich auszeichnet, als durch Großartigkeit, kurz, daß er mehr ein Spieler per la Camera, als für das Concert ist, ungeachtet seiner rapiden Fertigkeit.

Einer der größten Contrabaßspieler jetziger Zeit ist der Hofmusikus August Müller in Darmstadt, und ich möchte selbst die höhere Kunstwelt auf diesen jungen kräftigen Mann hiemit aufmerksam gemacht haben. Ich liebe die Concertvirtuosität auf dem Contrabaß nicht, so viel Ehrfurcht sonst ich vor der geschickten Behandlung des Instruments in seiner Sphäre hege; aber Müllers Art und Weise, den alten Brummer zu handhaben, macht ihn uns in allen Sphären liebenswürdig. Dabei ist es auch eine ganz eigenthümliche und dem Gefäße männlicher Kraft wohlthuende Erscheinung, von diesem großen, in schwellender Muskelkraft strotzenden jungen Manne das potuminöse, schwere Geigenwerk wie die leichteste Violine fast, ein Spielding, behandeln zu sehen.

Was der Mensch nicht alles durch das Unglück werden kann! — „durch das Unglück bin ich, was ich bin" — sagte Ole Bull einst zu dem leutseligen König Friedrich von Dänemark; so muß er denn auch die (um mich gelind auszudrücken) Unbescheidenheit haben, die er kürzlich in Wien, wo er jetzt, aber — wie es scheint — mit etwas zweideutigem Erfolge, spielt, an den Tag legte. Am 14. d. war nämlich Soiree bei J. M. der Kaiserin, worauf ein Concert folgen sollte. Der Hofmusik-Graf v. Amade ließ zu diesem Zwecke auch Ole Bull zu sich berufen und ihm die Mitwirkung hiebei anbieten; was aber thut der berühmte Geiger, der Alles, was er ist, durch Unglück ward? — er bittet unterthänig um Auskunft vorher, was J. M. wohl geruhen möchten, ihm zu bezahlen oder zu schenken. Wie sagt Schpick, als Antonio ihn um ein dreimonatliches Darlehen von 3000 Dukaten bittet? — „Laß sehen, wie viel die Zinsen davon tragen!" — Natürlich ward aus Ole Bulls Spiel in jenem Concerte nun — Nichts.

Die filharmonische Gesellschaft zu Oxford, welche bekanntlich alle Jahre ein großes Musikfest feiert, im vergangenen Jahre aber dasselbe der Krönung der Königin Viktoria wegen nicht abhalten konnte, will dieses Jahr dafür ein desto glänzenderes veranstalten, wobei sich denn besonders auch der Ruhm deutscher Kunst wieder bewähren soll, denn nicht allein sind die größeren zur Aufführung bestimmten Tonwerke von lauter deutschen Meistern, als: Händels „Judas Maccabäus", Ph. E. Bachs „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu", und Graums „Tod Jesu", und ist Mendelssohn Bartholdy die Oberleitung übertragen worden, sondern hat dieser auch noch dem berühmten Anfrag erhalten, deutsche Sänger für den Vortrag der Solopartien anzuwerben, und reisen in diesem Augenblick zwei bevollmächtigte von der Gesellschaft in Deutschland, um die besten Instrumentisten für das Orchester zu gewinnen, das aus 2000 Personen bestehen soll. Da möcht' ich seyn, dort möcht' ich hin! — Wenn ich von Vöglein wär'!—

Da fällt mir eben ein altes Büchelchen in die Hände, edirt von einem Unbekannten in dem Jahre 1787 zu Wien unter dem Titel: „Physiologische Fragmente über praktische Musik", und ich schlage auf und lese unter Anderem: „die reifende Jugendkraft der meisten Virtuosen vom ersten Range erzeugt die größte Unordnung und Mangelhaftigkeit, dessen der Körper und Geist nur fähig ist. Daher entsteht ihre Eitelkeit, Prahlerei und — die kleine Seele. Ein Musiker ohne diese Fehler aber ist gewöhnlich ein rechtschaffener, ein seltener Mensch." — Ferner: „daß die Musik unsere Denkungsart erschlafft und unsern Muth weibisch mache, wie Viele behaupten, ist ganz ungegründet; die Helden und Monarchen unsers Jahrhunderts widerlegen es. Wer kennt nicht Friedrich des Großen musikalisches Talent und Siege? wer nicht des großen Joseph Violoncell? des englischen Königs Gambe, und des braunschweigischen Herzogs Violine?" — „Ein großer Fehler der öffentlichen Musiken ist, daß sie ein jeder Musiker vor dem Anfang der Musik Passagen aus seinen Stücken auf seinem Instrumente herspielt, bläst und singt, und das aus voller Hause, um sich zu zeigen, so zwar, daß man glauben sollte beim Eintritte in den Salon, es wäre hier eine wilde Vogelbeerle oder eine Judenschule." — Und als ein Prognostikon für die nächste Zukunft unserer Kunst singt der anonyme Verfasser aus Hallers Ode über die Alpen:

Als Rom die Siege noch nach seinen Schlachten zählte,
War Beil der Helden Speis, und Holz der Götter Haus;
Als aber ihm das Maaß von seinem Reichthum fehlte,
Trat bald der schwächste Feind den feigen Stolz in Grus.

Indem er nämlich meint, die auf Mozart seien zu viele große Künstler schnell nach einander entflanden, und die Schöpfung bedürfe lange Ruhe, um wieder solche Genien zu gebähren. Hat er Recht gehabt? — Ein alt, zerlumptes Buch, — manch' schöner Gedanke steht doch darin.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 5. 2. Mai 1839.

Vorschlag zu einer allgemeinen musikalischen Zeichen- und Notenschrift,

von

August Ferdinand Häser.

(Schluß.)

§. 10.

Bezeichnung der Undecimen-, Terzdecimen- und Quintdecimen-Accorde.

Die Bezeichnung der genannten Accorde wird nun keine Schwierigkeiten machen, und wir verweisen übrigens auf das zweite Kapitel, in welchem die Uebungsbeispiele diese und andere dergleichen Accorde, so wie die Behandlung derselben enthalten werden.

§. 11.

Undecimen-Accorde.

In Cdur

1) C g h d̄ f̄ 5₇ T——

2) C g h d̄is f̄ (C f g h d̄is) 5⁴₇+ T——

3) C g h d̄ f̄is 5₇ T——

4) C g h d̄is f̄is 5₇+ T——

5) C g b d̄ f̄ (C g d f̄ b̄) ₇5 T——

6) C g b d̄es f̄ (C g d̄es f̄ b̄) ÷₇5 ₀3÷ T—, T—

7) C gis h d̄ f̄ ÷₇5+ 3₀ T—, T—

8) C g h d̄es f̄ (C g d̄es f̄ h̄) 5₇÷ T——

§. 12.

Terzdecimen-Accorde,

In Cdur

1) C h d̄ f̄ ā 5⁹₀ T——

2) C h d̄ f̄ ās 5₀ T——

3) C b d̄ f̄ ā (C f b d̄ ā) 7÷₇ T——

4) C b d̄ f̄is ā 7̄÷₇+ T——

5) C b d̄es f̄ ās ₇7÷ T——

6) C h d̄es f̄ ās 5₀ 9÷ T——

§. 13.

Quintdecimen-Accorde.

In Cdur

1) C e g c̄is ÷₅1²+ T——

2) C e g b cis ÷₇1̄+ T——, 6⁸₀ T——

3) C f a cis 4₅+ T——

4) C fis a c̄is ₅4+ T——

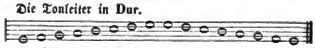
§. 14.

Die allgemeine musikalische Notenschrift.

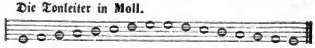
Der Nutzen, welchen die bisher aufgestellten Zeichen gewähren, durch die man alle Arten von Accorden eben sowohl, als zu einer bestimmten, wie ganz allgemeinen zu jeder Tonart gehörig darstellen kann — (alle Vortheile dieser Zeichenschrift werden erst im zweiten Kapitel deutlich werden) — würde in sehr mannigfaltiger Beziehung ungemein erhöht werden, wenn es möglich wäre, eine Notenschrift fest zu setzen, die, nicht wie unsere gewöhnliche, nur ganz genau bestimmte Töne bezeichnete, sondern, die als allgemeiner Ausdruck brauchbar wäre, möchte man auch den ersten Ton wählen, wie man wollte; oder mit andern Worten, eine Notenschrift, in der eine Note auf der ersten Linie eben sowohl c, ces, cis als d, des, dis oder e, es, eis ... h, b, his gelten könnte. Die Lösung dieser Aufgabe ist leichter, als es auf den ersten Anblick scheint. Wir verfahren, wie folgt.

Die Noten unserer gewöhnlichen Notenschriften, Pausen, die Angabe des Tempo, der Taktart u. s. w. bleiben ohne alle Veränderung dieselben, nur statt des ♯ und ♭ gelten die Zeichen + und ÷ Ein Doppelkreuz und Doppelbe haben wir nicht nöthig, und ein Zeichen für das ♮ brauchen wir nicht, wenn wir festsetzen, daß unser Erhöhungszeichen + und unser Erniedrigungszeichen ÷ blos für die einzige Note gelten solle, unter oder über welcher, oder, wo dies Mißverständniß und Zweideutigkeit veranlassen könnte, vor welcher das Eine oder das Andere steht. Anstatt aller Vorzeichnung von Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen dienen die Worte Dur und Moll.

Die Tonleiter in Dur.



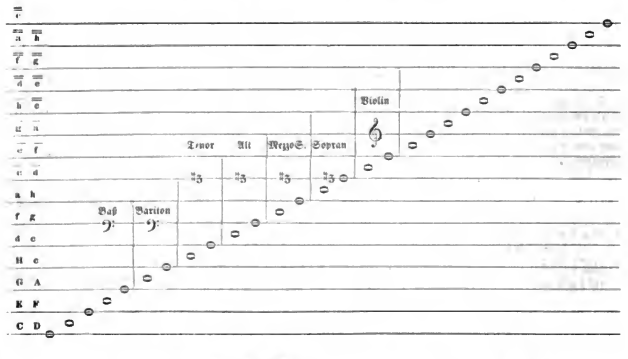
Die Tonleiter in Moll.



Da es hier nicht möglich ist, den beiden Tonleitern Dur und Moll, auf denen unsere Musik beruht, irgend eine Vor-

Digitized by Google

zeichnung von Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Töne zu geben, weil sonst die Noten nur für eine bestimmte Tonart, nicht aber, wie wir wünschen, für jede Tonart gelten würden, so muß man allerdings voraussetzen, daß der Spielende im Stande sei, alle Dur und Mollscalen leicht und sicher nach der allgemein eingeführten Norm (wie z. B. C dur — c, d, e, f, g, a, h, c — wo zwischen dem dritten und vierten Tone, so wie zwischem dem siebenten und achten das Intervall nur einen sogenannten halben Ton beträgt — und Amoll – A, H, c, d, e, f, gis, a herauf und herunter, wo H – c, e – f, gis – a einen halben Ton bilden u. s. w.) zu spielen, kann dies aber wohl füglich, da die Forderung nur in die ersten Anfangsgründe der Musik gehört. Die Erfüllung einer andern eben so unerläßlichen Forderung, nämlich, sich den Ton auf der ersten Linie als g, ges, gis oder a, as, ais – – – – oder f, fes, fis denken zu können, wie es die Umstände verlangen, ist zwar nicht ganz so leicht, aber durchaus nicht schwierig, und wird eben durch die später anzugebenden Uebungen so außerordentlich erleichtert, wie es auf irgend eine andere Art wohl kaum möglich ist. Man genügt dieser Forderung, wenn man sich eine hinreichende Fertigkeit im Lesen der sieben verschiedenen Schlüssel verschafft, ohne deren Kenntniß ja überhaupt keine genaue Einsicht in Partituren denkbar ist. Das Verhältniß der sieben Schlüssel unter einander findet man durch die Betrachtung der Anwendung derselben in folgendem Notenplan der Töne C bis c — oder auf den später folgenden zwei verschieden erscheinenden im Wesentlichen jedoch gleichen Arten dargestellt.



Schlüssel.

Violin	c	d	e	f	g	a	h	c
Sopran	a	h	c	d	e	f	g	a
Mezzo S.	f	g	a	h	c	d	e	f
Alt	d	e	f	g	a	h	c	d
Tenor	H	c	d	e	f	g	a	h
Bariton	G	A	H	c	d	e	f	g
Baß	E	F	G	A	H	c	d	e

Schlüssel.

Violin	c	d	e	f	g	a	h	c
Sopran	a	h	c	d	e	f	g	a
Mezzo S.	f	g	a	h	c	d	e	f
Alt	d	e	f	g	a	h	c	d
Tenor	H	c	d	e	f	g	a	h
Bariton	G	A	H	c	d	e	f	g
Baß	E	F	G	A	H	c	d	e

Digitized by Google

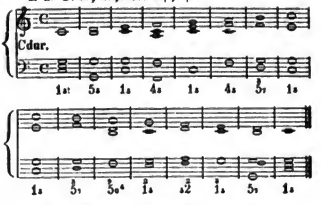
Die Dur- und Mollſcala fängt immer auf der erſten Linie an und endet im vierten Raume. Höhere oder tiefere Töne werden natürlich nach dem Geſetz unſerer gewöhnlichen Notenſchrift verzeichnet. Es gilt daher für die Scala.

1. Dur g, a, h - - c̄ der Baßſchlüſſel 1 Octave höher
   ges, as, b - ces „ „ „
   Moll g, a, b - - c̄ „ „ „
   gis, ais, h - cis „ „ „
2. Dur a, h, cis - - d̄ der Mezzo Sopranſchlüſſel
   as, b, c - - des „ „
   Moll a, h, c - - d̄ „ „
3. Dur h, cis, dis - ē der Baritonſchlüſſel 1 Octave höher
   b, c, d - - ē „ „ „
   Moll h, cis, d - ē „ „ „
   b, c, des - ē „ „ „
4. Dur c̄, d̄, ē - - f̄ der Sopranſchlüſſel
   Moll c̄, d̄, es - - f̄ „
   cis, dis, e - fis „
5. Dur d̄, ē, fis - ḡ der Tenorſchlüſſel 1 Octave höher
   des, es, f̄ - ges „ „ „
   Moll d̄, ē, f̄ - - ḡ „ „ „
   dis, eis, fis - gis „ „ „
6. Dur ē, fis, gis - ā der Violinſchlüſſel
   es, f, g - es „
   Moll ē, fis, g - ā „
   es, f, ges - as „
7. Dur f̄, ḡ, ā - - h̄ der Altſchlüſſel 1 Octave höher
   fis, gis, ais - his „ „ „
   Moll f̄, ḡ, as - h̄ „ „ „
   fis, gis, a - his „ „ „

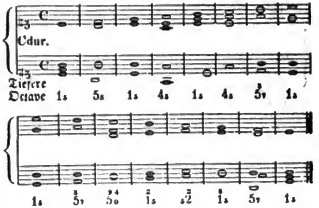
Daß es bei der Anwendung dieſer allgemeinen Notenſchrift nothwendig ſey, in mehrſtimmigen Muſikſtücken für alle Stimmen einen und denſelben Schlüſſel zu brauchen, iſt in die Augen fallend. Daß es alsdann auch nöthig ſey, ſich die eine Stimme zuweilen um eine Octave höher, eine andere um eine Octave tiefer zu denken, iſt eben ſo klar. Will man das eine Unbequemlichkeit oder Schwierigkeit nennen, ſo mag es ſo ſeyn, aber ſie iſt ſo gering, daß eine Fertigkeit in der Ueberwindung derſelben zu erlangen, kaum eine Stunde Uebung koſten wird.

Als Beiſpiele folgen hier die Dur- und Mollſcala mit Begleitung für das Pianoforte. In der Mollſcala iſt zur Abwechſelung zuweilen die große Serte aufwärts und die kleine Septime abwärts gebraucht worden.

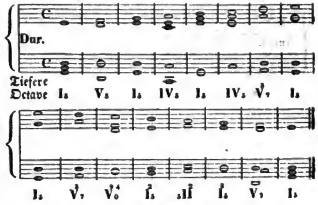
I. a. Gewöhnliche Notenſchrift.



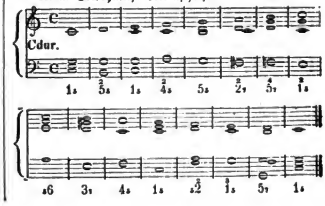
I. b. Gewöhnliche Notenſchrift.



I. c. Allgemeine Notenſchrift.

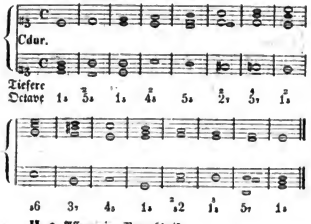


II. a. Gewöhnliche Notenſchrift.

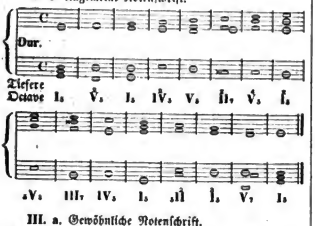


Digitized by Google

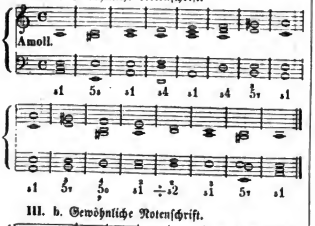
II. b. Gewöhnliche Notenschrift.



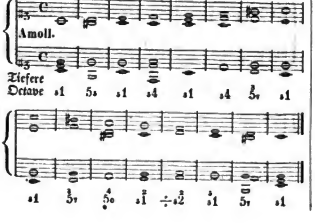
II. c. Allgemeine Notenschrift.



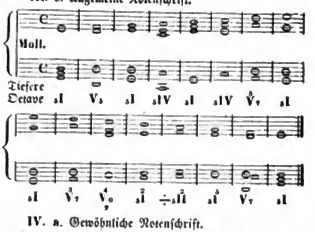
III. a. Gewöhnliche Notenschrift.



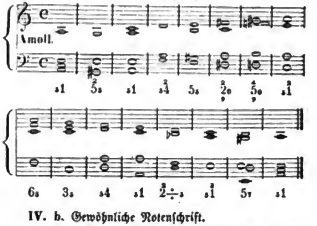
III. b. Gewöhnliche Notenschrift.



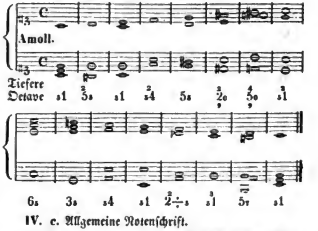
III. c. Allgemeine Notenschrift.



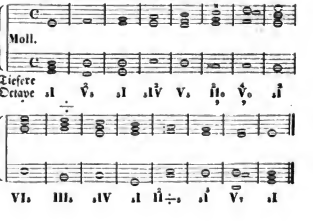
IV. a. Gewöhnliche Notenschrift.



IV. b. Gewöhnliche Notenschrift.



IV. c. Allgemeine Notenschrift.



Digitized by Google

Im zweiten Kapitel werden viele Beispiele gegeben werden, die außer der hauptsächlichen Uebung in der allgemeinen Zeichen- und Notenschrift zugleich als Uebungsbeispiele zur Erreichung der Fertigkeit und Sicherheit im Lesen der sieben Schlüssel dienen können. Man spiele dieselben eine Zeit lang im Sopranschlüssel (die Fertigkeit im Violin- und Baßschlüssel dürfen wir wohl voraussetzen), der um eine Terz höher steht, als der Violinschlüssel in welchem daher alle Töne um eine Terz tiefer als im Violinschlüssel klingen. Hat man hinreichende Fertigkeit im Sopranschlüssel, so übe man den Baritonschlüssel, der um eine Terz tiefer, als der Baßschlüssel steht, und eine Terz höher klingt. Den Tenorschlüssel betrachte man als Violinschlüssel, eine None tiefer, d. i. einen Ton tiefer in der tiefern Octave; den Mezzosopranschlüssel als Baßschlüssel, eine None höher, d. i. einen Ton höher in der höhern Octave; den Altschlüssel endlich lese man als Violinschlüssel, eine Septime tiefer, d. i. einen Ton höher in der tiefern Octave, oder als Baßschlüssel eine Septime höher, d. i. einen Ton tiefer in der höhern Octave. Will man Anderes spielen, und die Uebung mannigfaltiger, wohl auch angenehmer machen, so nehme man leichte Pianofortemusik und spiele sie:

1) Eine Zeit lang um eine Terz tiefer — groß oder klein nach Umständen und Bequemlichkeit — z. B. **Cdur** wird **Adur** oder **Asdur**, **Desdur** und **Ddur** wird **Hdur** oder **Bdur**, **Esdur** und **Edur** wird **Cdur** u. s. w. **Amoll** wird **Fmoll** oder **Fismoll**, **Bmoll** und **Hmoll** wird **Gmoll** oder **Gismoll**, **Cmoll** und **Cismoll** wird **Amoll** u. s. w. — wobei also der Violinschlüssel in der rechten Hand zum Sopranschlüssel und der Baßschlüssel in der linken Hand zum Violinschlüssel, aber zu zwei Octaven tiefer wird.

Betrachtet man bei erlangter Fertigkeit in dem einen Schlüssel nach und nach den Violinschlüssel der rechten Hand als:

2) Mezzo Sopranschlüssel,
3) Altschlüssel,
4) Tenorschlüssel,
5) Baritonschlüssel,
6) Baßschlüssel,

so wird der Baßschlüssel der linken Hand zum

2) Sopranschlüssel,
3) Mezzosopranschlüssel,
4) Altsopranschlüssel,
5) Tenorsopranschlüssel,
6) Baritonsopranschlüssel.

Bei allen diesen Uebungen muß man sich natürlich die gegebene Vorzeichnung ganz hinwegdenken, und an ihrer Statt sich die der neu geltenden Tonart vorstellen. Zufällige im Verfolge des Stücks vorkommende Erhöhungs-, Erniedrigungs- und Wiederherstellungszeichen (♯ ♭ ♮) machen im Anfange allerdings einige Schwierigkeit, die jedoch sehr gering ist, wenn man sich gewöhnt, das Intervall, welches durch die mit einem zufälligen Zeichen bezeichnete Note und die ihr vorhergehende bestimmt wird, in seiner ursprünglichen Gestalt zu messen, und nun in demselben Verhältniß in der neuen, transponirten Tonart anzuwenden. Auf solche Art kommt man bald leichter und sicherer zum Ziel, als durch Regeln, die sich allerdings für jeden möglichen Fall, selbst ziemlich allgemein geben lassen, die aber wegen unvermeidlicher Berücksichtigung mehrerer Fälle und daher nothwendiger Unterscheidungen das Gedächtniß nur beschweren würden.

Wer weiter gehen will, der spiele vierstimmige Gesangsachen, die im Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel geschrieben sind, leichte Partituren u. s. w.

Correspondenz.

Nourrit's Leben und Wirken.

(Fortsetzung.)

Nourrit hatte sich körperlich frühreif entwickelt; auch war er dicker, als Jünglinge seines Alters zu seyn pflegen. Diese Körperentwickelung war zweifelsohne ein Erbtheil des Vaters, mit dem Adolf Nourrit überdem eine täuschende Aehnlichkeit hatte, die sich nicht allein auf die Körperbeschaffenheit beschränkte, sondern selbst in den Gesichtszügen, in der Gestalt, in den Gesten, in dem Stimmenklange zutraf, und weßhalb einige Schriftsteller auch auf den Gedanken kamen, eine Oper, die beiden Salem, zu schreiben, worin, als Hauptzweck, zwei Personen mit einander verwechselt werden. Die Täuschung des Publikums war so groß, daß man kaum den Vater von dem Sohne erkannte. Diese äußere Aehnlichkeit verlor in der Folge jedoch ihren Zauber. Nourrit der Vater hatte zwar eine angenehme, reine Stimme, eine schöne Aussprache, und einen eigenen Reiz in seiner Stimmiffserion, aber er war durchaus nicht Schauspieler. Er blieb auf der Scene kalt und stumpfte das Interesse ab, welches bewegungsvolle Stellungen bezwecken sollten. Wie sehr war sein Sohn in dieser Hinsicht von ihm verschieden! Wie verband sich mit seiner Stimme ein lebendig ergriffenes Spiel, das, nicht etwa vorlaut, nur die Wahrheit seines Charakters auszudrücken strebte.

Nourrit Vater hatte übrigens keinen, auch nicht den geringsten Ehrgeiz. Der Sohn verdankte Alles seinem Ehrgeize; wir meinen, es sei derselbe wohl theilweise die Ursache seines unglücklichen Endes gewesen.

Der Beifall dieses ersten Auftretens galt dem Künstler als Aufmunterung zu weiterer Ausbildung; auch gab sich Nourrit mit rühmlicher Beharrlichkeit dem Studium seiner Kunst hin, um, je tiefer, desto gründlicher, ihre geheimen Triebfedern zu erspähen.

Nach und nach erschien er in mehreren bedeutenderen Rollen, die ihm allmählig sein Vater überließ. Seine Stimme gewann täglich an Ausdehnung und Fülle. Sein Spiel wurde dramatischer und entwickelte sich in den verschiedenen Rollen, welche er übernahm, in immer neuer Gestalt. Selbst damals, als er schon halb gewohnt war, Lorbeeren des Abends einzuärndten (und wer hätte ihm dieselben streitig machen sollen? war er doch der erste Tenor an der großen Oper, und brauchte sich vor keinem Nebenbuhler zu fürchten), versäumte er es nicht, bei seinem geschätzten Lehrer, Garcia, fernere Winke zu empfangen; er unterwarf sich zuvorkommend den trockenen Singübungen des geschickten Meisters und schien des Mor-

Digitized by Google

gens des Triumphes uneingedenk, welchen er die vorige Nacht gefeiert.

Im Jahr 1826 verließ Nourrit Vater, der seit einiger Zeit nur selten noch öffentlich auftrat, vollends die Bühne, und übertrug seinem Sohne die Sorge, mit Eifer und Anstrengung den Ruf eines Namens zu erhalten, unter dessen Schirm er von vorn herein, vor seinem Erscheinen noch, wenn nicht einen halben Beifall, wenigstens die Geneigtheit des Publikums gewonnen hatte. Seine Thätigkeit verdoppelte sich. Nourrit hatte schon längst erkannt, daß bei der französischen Oper, im Gegensatz zu der italienischen, der Gesang allein nicht ausreiche, sondern daß das Theatralische in seinem ganzen Umfange einen nicht zu übersehenden Theil im Künstler-Wirkungskreise, besonders im Mimischen, ausmache. Er wandte sich daher an Baptiste, welcher der Comédié française angehörte und damals die Stelle eines Professors der Deklamation am Konservatorium vertrat. Nourrit benutzte die Rathschläge dieses erfahrenen Schauspielers und brachte es zu einer bewundernswerthen Fertigkeit. In der Folge studirte er noch unablässig Talma's Spiel und schien diesem Manne eine Kunst abzulauschen, welche der große Schauspieler zur unvergeßlichen Vervollkommnung gebracht hatte. Nourrit blieb, wie Talma, natürlich, und hatte um dieser Ursache willen mit nicht geringen herkömmlichen Vorurtheilen zu kämpfen. Alles emphatische Deklamationswesen bei Seite lassend, trug er seine Recitative mit Einfachheit und Ungezwungenheit vor. Statt der unnatürlichen und erzwungenen Stellungen, worin sich seine Vorgänger brüsteten, studirte er die Haltung schöner antiker Bildsäulen und brachte so jenes Edle auf die Scene, welches der erkünstelten Manier eben so fremd war als seine Ungebundenheit, die er würdigen Vorbildern abgelernt hatte. Es hat sich vielleicht noch in keinem französischen lyrischen Schauspieler mehr als in ihm das Talent in seiner mannigfachen Beziehung zu einem so bedeutenden Einklang gestaltet. Auch hatte er es sich zur Pflicht gemacht, ehe er vor dem Publikum erschien, sein ganzes Spiel bis auf die geringste Bewegung, ja seine, auch die unbedeutendste Gesangsverzierung, zu bestimmen. Es geschah dieß nicht etwa aus Pedanterie, sondern aus der Ueberzeugung, daß die sogenannte Begeisterung des Schauspielers immer etwas Ueberdachtes seyn müsse, wenn sie ihre ideale Kunsthöhe behaupten will. Auf gleiche Weise unterwarf er sein Kostüm einer besondern Sorgfalt. Er wollte vor allen Dingen wahr seyn; oft brachte er daher ganze Stunden auf der Stadtbibliothek zu, um in Manuscripten die geschichtliche Form alter Trachten nachzusuchen.

Nach der Reihe trat Nourrit unter immer neuen Schöpfungen, beides als Sänger wie als Schauspieler, in folgenden Rollen auf, deren Charaktere sich manchmal auf eine so auffallende Weise entgegenstehen, oder die wenigstens ihrer Nuancirung nach nicht nur eine gründliche Sachkenntniß verrathen, sondern auch eine auserlesene feine Beobachtungsgabe, mit Geschmack verbunden, voraussetzen. Man bewunderte ihn als Demaly in den Bayaderen, als Polynices in Oedipus zu Colonna, als Licinius in der Vestalin, als Abel in Abels Tod, als Lyncens in den Danaiden, als Colpiji in Barare, als Cortez in Fernando Cortez, als Aladin in der Wunderlampe, als Colin in dem devin de village, als Lubin in dem Rossignol etc. etc. Später creirte er die Rollen des Masaniello in der Stummen, des Amenophis in Moses, des Neoelis in der Belagerung von Corinth, des Arnold in Wilhelm Tell, des Raoul in den Hugenotten, des Gustave und des Comte Ory. Nourrit gehörte, was seinen Sängerwerth betrifft, der französischen Schule an, mit der sich beim siegreichen Auftauchen Rossini's die italienische verband und immer weiter verschmolz. Ohne uns weder über die eine noch über die andere dieser Schule auszusprechen, was mit dem Zwecke unserer Arbeit in keinem Verhältniß stände, dürfen wir doch Nourrit's treffliche Methode, seine schöne, durchdachte Singweise nicht unberührt lassen. Diese Stimme, obgleich sie anfänglich nichts Außerordentliches darzubieten schien, schickte sich zu allen Gesangsarten, welche auch die Lage des Schauspielers habe seyn mögen; es weteiferte dieselbe mit der jedesmaligen dramatischen Situation und war nie ungenügend. In den Stellen, die eine gewisse Kraftäußerung erfordern, schwoll sie an auf eine kaum begreifliche Weise, und ließ sich deutlich durch das Orchester und die Chöre vernehmen. Man erinnere sich nur hiebei an den unermeßlichen Eindruck, welchen sie im Finale des Terzetts aus Wilhelm Tell, in demjenigen des Terzetts der Jüdin, in dem Sextuor der Huguenotten, hervorbrachte. Von solchen Zaubermomenten scheint Duprez mit seinen durchgreifenderu gewaltsamern Tönen dennoch nichts zu wissen. Wir erinnern uns, eines Abends die Aeußerung einer Dame gehört zu haben, die das Wahre enthält, was unsern Sänger von dem andern, in dieser Beziehung, unterscheidet. Duprez sang in der Rolle Arnolds, aus Wilhelm Tell. Bei einer Stelle des Trio's äußerte die Dame in meiner angränzenden Loge: „Es überläuft mich hier nicht warm und nicht kalt; wenn Nourrit sang, fuhr es mir durch die Seele; ich mochte bei dieser Stelle Gänsehaut bekommen.“ — Wenn Duprez sang und singt, scheint die Musik nur ein Mittel, des Sängers Stimme geltend zu machen; wenn Nourrit sang, so schien seine Stimme ein Mittel, die Musik geltend zu machen. Diese Stimme räumte Adolf Nourrit eine der ersten Stellen der großen Sänger unserer Zeit ein. — Seit Lays sich vom Lehramte zurückgezogen hatte, stand Nourrit der lyrischen Deelamationsschule am Konservatorium vor, wo, unter seiner Leitung, treffliche Schüler gebildet wurden. Mlle. Falcon verdankt einen Theil ihrer glänzenden, leider seit einiger Zeit unterbrochenen Laufbahn einzig und allein der Unterweisung dieses Mannes. Auch war er wirklich derjenige, welcher sich am besten zu einem solchen Professorate schickte. Seine schöne Künstlerseele, wenn sie von Begeisterung übersprühete, floß leicht in das Gemüth der Zuhörer und wurde dort zur festen Ueberzeugung. — Vor zwei Jahren, als Duprez den Ruf an die große Oper nach Paris erhielt, ward augenblicklich bei Nourrit der Entschluß rege, diese Anstalt zu verlassen; keine Anträge, keine Vorstellungen hätten ihn zu einem längeren Bleiben bewegen können.

Am Abend seiner Abschiedsvorstellung befand sich Nourrit mit Berlioz während eines Zwischenactes in einer Loge. Es wandte dieser Letztere alle erfinnlichen Mittel an, um des Sängers Entschluß zu ändern. Er zeigte ihm,

Digitized by Google

wie die Rivalität eines andern ersten Tenors nichts Ungewöhnliches sei; zeigte ihm in andern Verhältnissen Umstände, die dem seinigen nicht unähnlich waren. Er sprach ihm von den endlosen Hindernissen und Widerwärtigkeiten, die sich dem Künstler auf seinem Wege entgegenthürmen; erinnerte ihn daran, wie er von jeher der Liebling des Publikums gewesen, und wie dieses seiner Mehrzahl nach ihm jetzt eben noch Proben seiner Bewunderung und Achtung gegeben. Nourrit hörte dem Komponisten zu, äußerte dann unter Anderem aber: „Mein Leben verträgt sich nicht mit einer solchen Existenz. Als ich zum Theater kam, damals war ich noch sehr jung, behauptete mein Vater eine der ersten Stellen. Glücklicher Verhältnisse und der väterlichen Fürsorge zu Folge, standen mir alle Thüren offen, waren mir alle Wege gebahnt, alle Hindernisse weggeräumt. Nach meines guten Vaters Tod war ich an der Oper ersten Ranges, und gewöhnte mich nur, nach eigenem Gutdünken zu handeln; ich war mein Herr und Meister. Jetzt wird Alles anders werden. Ein neues Talent erscheint mit neuen Kräften. Das Publikum ist unbeständig und oft ungerecht; um meine Stellung zu behaupten, müßte ich jeden Tag, jede Stunde ringen. — Der Gedanke allein eines solchen Kampfes lähmt meinen Entschluß — ich könnte ihn nicht wagen, ich fühle mich hiezu unfähig, ich kann ihn noch weniger aufkämpfen. Ich muß fort, — ja, ich muß fort — reden wir nicht weiter davon.“ Er begab sich vorerst nach Brüssel, und feierte dort nach einander eine ununterbrochene Reihe schön errungener Siege. Als ihn hier eines Tages einer seiner Freunde um die Ursache befragte, warum er sich von der großen Oper entfernt hätte, gab er ihm folgende Antwort, welche zur Bestätigung des von mir so eben Referirten dienen kann: „Und bedenken Sie's, und Sie werden mit mir übereinkommen, daß meine Handlungsweise die allein vernünftige war, zu der ich mich hätte entschließen können. Während 14 Jahren bin ich allein auf meinem Posten, dem ich immer treu geblieben; was ich dort gesäubtet, kann ich nicht mit einem Zweiten theilen, weder die Ehre, noch die Gefahr. Es wäre thöricht, wenn ich mich in meiner Stellung einem Kampfe unterwürfe. Die Franzosen vergessen gar bald; man stellt mir einen Nebenbuhler zur Seite, dem ich ein bedeutendes Talent zuerkenne, obgleich ich auch weiß, daß er einiger Vorzüge ermangelt, die mir zukommen; es möchte wahrscheinlicher Weise die Neuheit des Gegenstandes, nach dem Urtheile des Publikums, die Wagschale auf seine Seite neigen, daher ziehe ich mich lieber mit meinem unbefleckten Rufe zurück. Uebrigens kann man nicht sagen, daß ich gestohen sei, weil ich nicht besiegt worden. Zwei erste Tenore können an der großen Oper nicht bestehen; dies sind die einzigen Beweggründe, warum ich mich zurückziehe. Ich will nur während eines Jahres in Frankreich herum reisen, dann verlasse ich das Theater vollends. Ich habe andere Entwürfe, andere Arbeiten, andere Pläne. Uebrigens, fügte er mit etwas düsterm Tone hinzu, habe ich meinen Kindern eine ehrbare Lage gesichert“.

(Schluß folgt).

Feuilleton.

Am 6. April starb zu Paris der berühmte Hoboist und Professor der Oboe am Conservatoir, Heinrich Brod. Er war am 4. August 1801 daselbst geboren Im zehnten Jahre kam er als ein sehr lerndegieriger Knabe ins Conservatorium und entwickelte später seine musikalischen Anlagen unter Vogt's Leitung, der seinem Zöglinge Oboenunterricht ertheilte. Der Anfänger machte rasche und glänzende Fortschritte und erhielt (1819) den ersten Oboepreis. Nun wurde er nach der Reihe an der großen Oper angestellt und Mitglied der königlichen Kapelle. Mit dem Rufe eines ausgezeichneten Künstlers, rücksichtlich seines musterhaften Spieles, verband Brod denjenigen, sein Instrument auf die mannigfachste Weise vervollkommnet zu haben. Es war ihm daran gelegen, den tiefen Tönen der Oboe ihr Rauhes zu nehmen, und demnach verlängerte er den unteren Theil des Instrumentes. Dieser Verrichtung zu Folge kam die Oboe bis auf's a herab. Wir erwähnen zugleich auch eine Klappenvageveränderung, die nicht ohne günstigen Erfolg war. Brod verbesserte eben so das englische Horn, und sein Analogon das Baryton, welches seit Anfang des 17. Jahrhunderts vergessen schien. Auch als Componist und Schriftsteller war er fruchtbar. Außer einer Oper, wozu er Text und Musik schrieb, und einer Abhandlung über Akustik, bemerken wir noch folgende Musikalien, die mehr oder minder Bedeutung erlangt haben. Drei pas redoublés und einen Marsch für Harmonie; drei Quintette für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott; six variations für Oboe und Orchester; Boléro mit einem vorzüglichen Adagio für Oboe und Orchester; eine Fantasie für dieselbe; ein Nocturne concertant über Motive aus der Belagerung von Corinth, für Oboe und Piano; Fantasie über ein Thema aus il crociato für Piano, Oboe und Fagott; la Savojarde für Oboe und Orchester; Oboeschule. Zum Lohne seiner musikalischen Thätigkeit wurde er auch zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Pauline Garcia ist nicht nach London gegangen, sondern hat ein Engagement an der Oper zu Marseille mit 70,000 Francs und einem dreimonatlichen Urlaub angenommen, den der Director mit 10,000 Francs abkaufen darf. Wie viel erhält ein deutscher Minister oder ein Professor, der sein ganzes Leben hindurch arbeiten und Opfer bringen mußte, um dahin es zu bringen, wo er steht? — Wenn es doch kommt, so sind es, — nein, sagen wir es nicht laut. Die Orfi ist in London und hat auch ihr Portefeuille mit den 75,000 Francs wieder erhalten.

Der seit 15 Jahren unter des, als anmuthigen Liedercomponisten bekannten, Ministerialraths J. v. St. Julien Leitung zu Karlsruhe bestehende Verein für ernste Chormusik hat auch in dem verflossenen Winter sein regsames Streben zur Wiederverwendung des reinen klassischen Sinnes mit sichtbar zunehmendem Erfolge bethätigt, und selbst unter ungünstigen äußeren Verhältnissen seine sich immer mehr steigernde innere Lebenskraft und Tüchtigkeit bewährt. Seit dem Monat November wurden in 6 Productionen (gehalten vor einem wenig zahlreichen, geschlossenen Kreise von Verehrern der ernsten und älteren Gesangskunst) folgende Stücke zur Aufführung gebracht: von L. di Palestrina: Kyrie aus der Missa Papae Marcelli — Canite tuba — Adoramus; von Orl. Lassus — Ave mater — Angelus ad Pastores — Pater noster; von Giov. Gabrieli: Exultavit cor meum — Sancta Maria — Ego dixi — O domine Jesu Christe; von Leonardo Leo: Miserere — Qui tollis; von C. M. Clari: Kyrie — de profundis; von Al. Scarlatti: Kyrie aus der Missa Clementina; von Fr. Vosselli: Adoramus; von Fabr. Denker: Heu mihi domine; von G. M. Asola: Christus factus est; von Luca Marenzio, Const. Festa, Cl. Monteverde und Converso:

Digitized by Google

mehrere Madrigale; von J. S. Bach: eine stimmige Motette; von G. F. Haendl: aus Israel und Alexanders Fest zwei Chöre; von Mozart: zwei Offertorien; von K. Chr. Fasch: Chorale, — Davidsiana; von Fab. Knöfel: Ostergesang; von F. C. Fesca: der 13te Psalm, — die Erscheinung bei den Hirten, Vaterunser; von Eberwein: Et incarnatus — und Crucifixus aus dem 8stimmigen Credo; von Pearsall: Weihnachtsgesang; von J. Wyhpe, Th. Weelkes, T. Tallis, O. Gibbons, Morley (englische Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts) mehrere Madrigale. — Ich halte diese Aufzählung der Veröffentlichung werth, weil sie beweist, wie in dem wildstürmenden sinnlustigen Kunstreiben des modernen Dilettantismus die tiefere und ernstere Muse sich dort im Stillen, wie an wenigen andern Orten, ein heimliches Asyl gebergen hat, und ein solcher Vorgang vielleicht andere Vereine zur Nachahmung anregen dürfte. Denn nur auf solchem Wege, glaube ich mit meinem Berichterstatter, ist, durch den Kampf des Alten mit dem Neuen, eine wirkliche Regeneration des Kunstgeschmackes möglich.

Auch in diesem Winter hat die deutsche Musik wieder ihre Triumphe in Paris gefeiert, denn die größten Virtuosen, welche als Fremde dort waren und die glänzendsten Concerte machten, waren Deutsche: zuerst die wahrhaft großen Klarinettisten Vater und Sohn Bärmann aus München; dann der Fagottist Neukirchner aus Stuttgart; hiernach der Oboist Reuther und Flötist Wolfram aus Karlsruhe, und endlich — Clara Wieck, welche in den Exarchen Salons vor dem zahlreichsten Publikum Concerte gab. Unter letzterem befanden sich auch ziemlich alle musikalischen Notabilitäten jener Weltstadt, die Zeuge des Sieges sein wollten, den diese Künstlerin auf so glänzende Weise über die achte Virtuosenkunst übte, und hingerissen von ihrer Genialität dann einstimmten in das jubelnde Bravo, das ihr die Menge zujauchzte. Sie spielte unter Anderm mit Beriot ein Duett über Motive aus Bellini's Somnambule, die Liszsche Fantasie über das Gedicht „der Erlkönig," die fünfte Etude von Chopin, und eine Caprice von Thalberg, die ganz geeignet ist, auch eine glänzende technische Fertigkeit zu entwickeln.

Wenn die Alten für längere Zeit von Hause sich entfernten, und besonders die Griechen, so pflegten sie ihren Frauen Muster zu hinterlassen, denselben tagtäglich eine gewisse Anzahl von Melodien vorzusingen oder vorzuspielen, welche jene Bejerden mäßigen sollten. Die sie sonst wohl nicht anders, als mit Hintenansetzung der Ehre hätten beherrschen können. So hinterließ Agamemnon z. B., als er in das Feld zog, seiner Frau Klytemnestra den Musiker Dimodof, und wirklich konnte Egist die Klytemnestra nicht eher für sich gewinnen, als bis er den Dimodof hatte hinrichten lassen. Dürften wir es auch wohl noch so machen, wenn wir nicht besseres Vertrauen zu unseren Frauen hätten? — Haben die Naturen aber hat die Musik sich so sehr geändert? — Ich glaube Beide, nur hat diese noch mehr ihrer Selbstständigkeit sich entäußert, und ist, zumal neuerdings, ein Spielzeug der Leidenschaften geworden.

Lablache, welcher jetzt mit der Grisi und mit Tamburini und Rubini zu London singt, wird von den Engländern scherzweise der „gros de Naples" genannt. Die verehrlichen Leser kennen Lablache's Figur und Stimme.

Die Engländer beklagen sich sehr darüber, daß auf einer deutschen Bühne die Scene der „Hugenotten" von Meyerbeer nach England verlegt und der Titel der Oper in den der „Anglicaner" verwandelt worden sei. England — sagen sie — habe genug an der Geschichte seiner eigenen Religionskämpfe, und könne nicht ruhig zuschauen, wolle man ihm nun auch die Bartholomäusnacht noch aufhalsen, und der frommen und ächt weiblichen Henriette die Rolle einer Catharina von Medicis zutheilen. Jedem das Seine! — Scribe's Text sey ohnehin — und darin haben sie vollkommen Recht — ziemlich unsinnig, und seine Verbalhornirung von Luthers gewaltigem Liede mehr als matt, wenn er das „Ein' feste Burg ist unser Gott" lauten lasse:

„Seigneur! rempart et seul maintien
Du faible qui l'adore,
Jamais dans ses maux un chrétien
Vainement ne l'implore."

(Kein Scherz, so lautet wirklich die Umarbeitung jener glaubensstarken wunderkräftigen Hymne), und nun noch eine solche Abänderung des Sujets durch eine resolute Theaterschneiderin, — das hieße doch das Privilegium der Libretti mißbrauchen. Amen! sagen wir, und meinen, daß jede Textveränderung, sobald sie andere Handlung und andern Sinn zur Folge hat, eine verkehrte Wirkung hervorbringt, oder Wehe über die Composition, die einen andern Text auch erträgt, als zu welchem sie geschrieben wurde.

Berlioz's Oper „Benvenute Cellini" erfuhr bekanntlich einige sehr tadelnde Beurtheilungen. Das bewog Herrn Joseph d'Ortigue, die Broschüre „De l'ecole musicale italienne et de l'administration de l'Académie royale de musique" herauszugeben, und darin darzuthun, daß die kalte Aufnahme jener Oper nur in der verwerflichen Vorliebe des Publikums für die italienische Musik zu suchen sey, da sich im Gegentheil Berlioz dem classischen Gluck anzuschließen bemüht habe. Jetzt vereinigt man sich mit Auber, Guerault jene Broschüre wieder, und erstrebt sich mit allen Kräften des Beweises, wobei er übrigens stets den Hut vor deutscher Musik in der Hand hat, daß die Vorliebe des großen Publikums für italienische Musik nicht so unverdient sey, und daß man sehr wohl der italienischen Schule Gerechtigkeit angedeihen lassen könne, ohne darum die Vorrrefflichkeiten der Deutschen zu verkennen und gegen ihre Tugenden blind zu seyn. Allerdings — sagt Mfr. Ad. Guerault, und wer wird ihm mit Grund widersprechen? — sind die Combinationen der deutschen Musiker tiefer, in ihrer Inspiration liegt etwas viel Innigeres, selbst Gewissenhafteres und ein größeres Maaß geheimer Anordnung; aber der bestehendere, gerade von der Bühne herab wirksamere Glanz, die Melodie, Bewegung, Leichtigkeit und Anmuth der Erfindung sind auf Seiten der Italiener, denen man nicht so im Allgemeinen, wie Hr. d'Ortigue thut, vorwerfen darf, daß ihre Kunstweise auf einem vollständigen Irrthume beruhe. In Deutschland ist alle Welt Instrumentalist — fährt Guerault fort, aber bleiben möchte ich doch ein klein Bischen stehen — in Italien Sänger, und das ist wahr. Jedes der beiden Länder hat seine eigene Art, zu empfinden, die Empfindung auszudrücken und zu hören. Der Deutsche schließt die Augen und legt den Kopf zwischen beide Hände, um stillschweigend den künstlichen Gang einer harmonischen und gelehrten Combination zu verfolgen; der Italiener dagegen geräth über eine reizende, fließende Melodie außer sich, schreit und geberdet sich wie unsinnig. Man merkt, Hr. Guerault hat treffliche Beobachtungen angestellt, und wenn er und weiter verfolgt, daß er seit beiden Jahren überall der deutschen und blos der deutschen Musik nachlaufe, eine wahre Ehrfurcht vege vor Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Weber u. s. w., so gewinnen wir diesen Franzosen so lieb, daß wir kaum Bedenken tragen, ihm zu glauben, wenn er und hiernach verführt, Berlioz hänge gar nicht der deutschen classischen Musik an, sondern huldige so gut als Hoffmann und Victor Hugo dem fantastischen, selbst excentrischen Genre. Und nicht nach dieser seiner Oper, sondern nach seinen Sinfonien müsse man ihn beurtheilen, wo man dann der Excentricitäten und Verworrenen genug, wenigstens mehr als billig finde. Auch müsse man mit Berlioz etwas strenge verfahren, denn in der Bibel stehe, wem Viel gegeben sey, von dem dürfe viel gefordert werden. Was J. Janin, Paganini, Liszt und Andere wohl zu diesem einnehmenden Urtheile Guerault's sagen?! —

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikverhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe neben Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrganges fl. 4. 6 kr. oder Thlr. 4. 18.

Erster Jahrgang. Nr. 6. 9. Mai 1839.

Geist, Form und Intelligenz in unserer Kunst,
oder
ist dem Musiker von heute noch das Studium des Generalbasses nothwendig?

—

„Einen höheren Platz, als recht war, behauptete bis auf unsere Zeiten der Generalbaß" — sagt der verdienstvolle Häser zu Anfang der in den letzten beiden Nummern d. J. mitgetheilten Abhandlung über eine allgemeine musikalische Zeichen- und Notenschrift, und ich leugne nicht, es machte dieser Ausspruch einen so überraschenden Eindruck auf mich, daß ich keinen Augenblick anstehe, die in der Ueberschrift aufgestellte Frage hiemit dem gesammten musikalischen Publikum zum reiflichen Bedenken vorzulegen, in der Hoffnung aber, auch Anderer Ansichten einmal darüber zu vernehmen, nicht ohne zugleich meine eigene Meinung in Kürze und untermischt zwar mit einigen lebhaften Seitenfugen darüber zuzufügen, die sich noch weiter ausgeführt dann findet in der Einleitung zu meiner bei Pabst in Darmstadt jetzt erscheinenden „Allgemeinen Generalbaßlehre."

Eine zu große, weite Ausbildung — sagt man — hat unsere Kunst mit der Cultur der Menschheit überhaupt erlangt, als daß der Generalbaß noch für sie ausreichte, und dieser schöne Glauben, wenn er nur nicht auf einer zu einseitigen Anschauung der Sache beruhete, war es auch, welcher Häser zu jenem halb verdammenden Urtheil verleitete. Allerdings fort- und vorangeschritten, wie ein reißender Strom, ist im Laufe der Jahrhunderte die Welt in ihrer Bildung und Cultur, in all' ihrem Wissen und Vermögen, und wohin das Auge schaut, überall streben mit energischer Einheit alle unsere Kräfte hin zur Bereicherung und Veredlung des Lebens, zur Verherrlichung des Daseyns. Allein dürfen wir in der That und so ganz unbedingt dies auch von unserer Kunst insbesondere sagen? — Kaum daß die Ehrfurcht vor ihr selbst mich abhält, geradezu ein Nein darauf zu antworten. Auf der innigsten Verschmelzung von Idee und Form beruht das eigentliche Wesen einer Kunst! — Der Satz wird tausend — und abermal tausendmal nachgesprochen und nachgeschrieben, aber kümmern sich sonderlich auch darum die, welche die Kunst zu ihren eigentlichen Trägern sich wählte? — treffen wir nicht täglich hier fast, und niemals mehr als gerade heutigen Tags, auf eine behagliche Zufriedenheit mit dem bloßen Spiel schöner Aeußerlichkeit? — Wenn nur der leibliche Sinn des Hörers angenehm gereizt und geschmeichelt wird, ob Geist und Seele auch dabei, über die formelle Aeußerlichkeit hinaus, noch in lebendigsten Anspruch genommen werden durch die eben dargestellte Idee, kümmert — ich sage es, wenn auch nicht ohne den Schein der Bitterkeit, doch in dem Bewußtseyn des Rechts grad' heraus — den größeren Theil unster sogenannten Künstler wenig. Die Form — ja! — hat auch in der Musik einen kaum höher noch zu steigernden Grad von Vollkommenheit erreicht. Hätte man vor 50 Jahren noch selbst den Meistern in der Technik gesagt: „nach einem halben Jahrhundert schon werdet ihr im Vergleich zu dem, was dann von den Virtuosen im Spiel und Gesang geschieht, als kleine, ganz unbedeutende Stümper dastehen."— der Tollhäuslerey würden sie uns angeklagt, und in beleidigtem Stolze sich verbeten haben, solch' alberne prophetische Mährchen ihnen aufzubinden; und dennoch ist es so, dennoch hätten wir recht verheißen damals. Sollte ich Beweise nöthig haben zu liefern? — Womit vor 2, 3 Decennien noch unsere Virtuosen in den öffentlichen Concertsälen glänzten: wozu ist es geworden? — zu Uebungsstücken herabgesunken für unsere Anfänger, und wollte jetzt noch Jemand sich einfallen lassen, die Unsumme seiner angelernten Fertigkeiten und die Pracht seiner technischen Meisterschaft darin zu entwickeln, welche Wirkung würde er hervorbringen? — zur Bewunderung und zum Anstaunen, welche das Element und die Hebel jetzt sind eines bedeutenderen künstlerischen Rufes, würde er wahrlich nicht hinreißen. Was sind die einst eifrig beklauschten Triller einer Tartinischen Teufelssonate gegen die elektrischen Kunststücke eines Paganini? — Spielereien, sagt der 10 jährige Violinist und ergreift mit keckem Selbstvertrauen den Bogen, um sie in eben solcher Leichtigkeit und vorzuzeigen. Und so läßt sich fort und fort nach allen Richtungen hin und von allen Seiten her in tausend und abermal tausend Vergleichen und Zusammenstellungen beweisen, wie die Form allerdings wohl, das rein Technische in der Kunst vorangeeilt ist und mit gleichem Schritte sich ausgebildet hat, wie alle Cultur und Erweiterung des menschlichen Wissens und Könnens, bis zu einem Höhenpunkte sogar, der kaum noch eine weitere Steigerung zuzulassen scheint. Indessen hat die Idee auch, hat der Geist der Kunst mit dieser überreichen

Digitized by Google

Entwickelung der Form einen höheren Aufſchwung zugleich genommen in der Muſik? — Iſt, wie äußerlich reicher, prachtvoller und glänzender, ſo auch innerlich tiefer, erhabener und erfüllter geworden dieſe von einem durchdringenden Geiſte? — Rinnen die Thränen auch noch, erſchüttern jene Herzſchläge noch unſere Bruſt, wenn wir ſo ein z. B. ſog. neuromantiſches (!) Clavierconcert mit ſeinen wunderbaren Toncombinationen anſtaunen, die ſelbſt über jenes Landmanns ſonngebräunte Wangen einſt hinrollten, als Beethoven in die Taſten griff und durch die Accorde der Saiten ſeinen unendlichen Geiſt offenbarte, und die in wehmuthsvollem Seufzen der ganzen Menge ſeiner Zuhörer ſich ankündigten, als Rhode unter Anderen die Grazie dahin ſpielen ließ auf den zarten, leichten Schwingen ſeiner Saiten? — Zu ſich ſelbſt ſchon trägt ein Jeder, der nur einige Aufmerkſamkeit der heutigen Muſik geſchenkt hat, die Antwort auf dieſe Fragen; oder wäre wirklich, durch das Treiben der Zeit, auch hier alle Stimme der Wahrheit erſtickt? — Ich fürchte nicht, aber Schlendrian — ſagte Drieberg bereits treffend — iſt in der That der Neueren Muſagetes, und, wenige ſehr ehrenwerthe Ausnahmen ungerechnet, erſcheint die Muſik, wie ſie uns heutigen Tags geboten wird, meiſtens nur als ein Spiel mit ſchönen Tonformen, in welches ſich, zufällig oder ungeſucht, nur ſo viel tiefer Bedeutſames und Charakteriſtiſches allenfalls noch einmiſcht, als da unwillkürlich haftet an den gebrauchten Kunſtmitteln. Unſummen eitler techniſcher Fertigkeit, deren möglichſte Ueberſchwenglichkeit ſa jetzt allein noch den Beifall der Menge erregt und die Concertſäle füllt, oder gar eine mit Tönen verzeichnende Malerei äußerer reeller Gegenſtände ſind, Verſtand beſchäftigend oder die trübe Quelle der Leidenſchaften und das Mark durchbebenden Sinnenreizes in ihrem Innerſten aufrührend, dieſer Zeit meiſt allein nur die Aufgabe, welche die Meiſter, wie ſie ſich nennen glauben, löſen zu müſſen in ihren Leiſtungen, ungedenk der ernſten Mahnung, daß die reine Muſik, ſchroff entgegengeſetzt allen jenen Formen, ſtets nur erſcheinen ſoll als eine wahre Kunſt der Seele. Ich bemerke wohl, daß ich hier blos im Allgemeinen rede, und nicht etwa beſondere Fälle oder Perſonen im Auge habe, deren rühmenswerthe Leiſtungen mein Gebilde zu grell erſcheinen oder zu einem verfehlten Schattenriſſe werden laſſen könnten. Das Allgemeine iſt ſo, und das Einzelne, was vielleicht mit einem ächt künſtleriſchen Typus daraus hervortritt, macht es nicht anders. Die Form in der Muſik hat ſich ausgebildet im Laufe der Zeiten zu unendlicher Pracht; aber der Geiſt, der in ihr weht, iſt nicht kräftig genug, mit einem durchdringenden Pulsſchlag ſie zu beleben, und ſcheint ſich und ermattet zu ſeyn unter der Laſt rein formellen Zierraths, wie jede Idee, komme ſie nun zum Ausdrucke durch Worte, Ton, Zeichen, Farbe oder Gebehrde, immer mehr erdrückt wird und verloren geht unter einem bloßen Schein, je mehr blos auf die Art der Darſtellung und ihren Reiz der künſtleriſche Sinn ſich richtet. Auch nicht der Geiſt nur, die eigentliche Idee der Kunſt, iſt bei dem Streben nach immer höherer und reicherer Entwickelung in keinem ebenmäßigen Verhältniſſe geblieben mit ſeiner Form, ſondern ſelbſt von der bloßen Intelligenz auch kann leider nichts Anderes gerühmt werden, denn — wohl gemerkt — Geiſt und Intelligenz ſtehen in ſteter Wechſelbeziehung zu einander, und wie das eigentlich geiſtige Element nothwendig erſtickt werden mußte von der Maſſe des formellen Reichthums, ſo konnte damit auch die Intelligenz nicht anders, als nach und nach völlig erlahmen, und weil dieſe in immer engere Schranken ſich zurückzog vor der Allgewalt der Form, konnte auch der Geiſt, das höhere Leben in der Kunſt ſich nicht entwickeln und ausbreiten zu einer wirkſamern Macht. Das iſt eine Folge, welche geboten ward ſelbſt von der Natur, und am beſten beweist ihre Richtigkeit eben der Gegenſtand, den vornehmlich ich hier zu beſprechen mir vornahm, — der Generalbaß.

Was iſt Generalbaß? — die tiefſte Stimme einer Compoſition, heißt es, wenn dieſelbe durch Ziffern und andere Zeichen, die über ihren Noten ſtehen, eine ſolche Einrichtung erhalten hat, daß ſie für ſich ſchon einen Ueberblick über die ganze Art und Weiſe, den Gang der Harmonie, ſowohl ihren einzelnen Beſtandtheilen als Modulationen ꝛc. ꝛc. nach, zu gewähren im Stande iſt. Wohl, aber das Wort begreift auch die Kenntniß und die volle Fertigkeit in der Benutzung einer dermaßen eingerichteten Stimme in ſich. Und war nun in der That auch dieſe Kenntniß und Fertigkeit früher von weit größerer Wichtigkeit denn jetzt, weil die Umſtände es ſo erheiſchten, ſo kann ich doch nicht abſehen, daß jetzt gar keine Wichtigkeit und Nothwendigkeit dafür mehr vorhanden ſeyn ſollte? — Allerdings nehmen wir die Partituren früherer Jahrhunderte oder ihre Clavierauszüge, die alten Choralbücher und was alles für Werke mehrſtimmigen Satzes mehr zur Hand, und nicht etwa wie jetzt noch einige von ihnen gedruckt oder umgearbeitet uns geliefert werden, ſondern wie ſie damals, in ihrem erſten Entſtehen, geſchrieben und gedruckt wurden, ſo finden wir, beſonders bei einfachen Sätzen, faſt niemals die Harmonie vollkommen ausgeſchrieben, ſondern hat man ſich, zumal bei Chorälen, vielen Arien, Duetten und vor Allem Recitativen, mit Aufzeichnung der Singſtimme und des Baſſes begnügt, dieſem die Einrichtung des Generalbaſſes gegeben, d. h. die übrigen dazu gehörigen Harmonietöne durch Ziffern und andere Zeichen darüber angedeutet, und nun dem Spieler die praktiſche Ausführung überlaſſen. Immer vollſtändig durch Noten gegeben findet ſich die Harmonie faſt in keinem dieſer älteren Werke, beſonders nicht in Kirchenſachen, wo der Geſang durchgehends und bisweilen auch die ganze Muſik noch auf der der Orgel begleitet wird, oder in denjenigen Werken, in welchen die einzelnen Geſangspartien nicht von dem ganzen Orcheſter ſo ſehr, als vielmehr von einem Taſteninſtrumente oder auch der Theorbe, Harfe und einigen anderen harmoniefähigen Saiten-Inſtrumenten accompagnirt werden, und das iſt ziemlich in allen älteren Opern, Cantaten und Oratorien der Fall. Vornehmlich von dem ſogenannten unbegleiteten Recitative findet ſich hier faſt immer nur die Singſtimme und unter derſelben der bezifferte Generalbaß in Noten geſetzt, den dann Contrabaß

Digitized by Google

und Violoncell ausführen, so daß jener den einfachsten Baßton, dieses aber die in Ziffern angedeutete Harmonie im harpeggirten Vortrage angiebt. Daher läßt sich auch erklären, wie bald und schnell früher ein Componist mit der Aufzeichnung seiner derartigen Tondichtungen fertig seyn konnte: wozu jetzt ein Tonsetzer vier, fünf, sechs und noch mehr Liniensysteme voll zu schreiben hat, machte in jener Zeit man mit einem Liniensysteme und in diesem noch dazu mit den einfachsten Noten ab. Das Vertrauen auf die Bildung des Executors war größer und durfte auch größer seyn. Ferner war die gründlichste Kenntniß und größte Fertigkeit in der Einrichtung wie Behandlung einer Generalbaßstimme früher von besonderer Wichtigkeit bei den Directionen vollstimmiger Musikwerke. Es geschahen dieselben etwa damals nicht so wie jetzt, daß nach wohlgehaltenen und viel geübten Proben der Director sich blos vor seinen Pult setzt und in der wohl und pünktlich ausgeschriebenen Partitur die Hauptstimme nachliest, den Takt darnach schlägt mit seinem Alles leitenden Zauberstabe, und endlich Acht giebt auf das richtige Einsetzen, Pausiren und andere besondere Vorgänge und Nuancirungen der verschiedenen einzelnen Stimmen und Instrumente, sondern er saß vor einem Flügel, Clavicembal, einer kleinen Orgel, oder war er keines von diesen Instrumenten Meister, so hatte er die Theorbe in dem Arm, und spielte tüchtig nach einem blos bezifferten Basse generalbaßmäßig die Harmonie. Ich will damit keineswegs jedoch der alten Art und Weise eine größere Musikaufführung, einen Chor, eine Oper oder dergleichen zu leiten, das Wort reden, vielmehr hatte dieselbe viel Unangenehmes und sogar Störendes, was ihre Abschaffung durchaus nicht beklagen, noch weniger ihre Wiedereinführung wünschenswerth erscheinen läßt, aber nothwendig war ihretwegen doch die Fertigkeit im Generalbaßspiel, d. h. im Spiel nach einer generalbaßmäßig eingerichteten Stimme, und war nothwendig aus bezeichneten und noch mancherlei andern Gründen diese Kenntniß und Fertigkeit, und nothwendiger zwar, von weit größerer Wichtigkeit noch als jetzt, so war sie natürlich auch wohl weit ausgebreiteter, denn in heutigen Tagen. In der That, vor zwei, drei Decennien, und mehr vor einem halben Jahrhundert noch gab es wohl keinen nur einigermaßen seinen Beruf ernstlich würdigenden Musiker und namentlich Organisten, der nicht eine Ehre darin gesetzt hätte, tüchtiger Generalbassist zugleich zuseyn. Schande war für ihn das Gegentheil. Mußte er es doch aber auch seyn. Welcher Organist hätte vermocht, ohne diese Kenntniß des Generalbasses auch nur einen Tag seinen Dienst zur Genüge zu erfüllen? — Die Choralbücher waren nicht anders eingerichtet, als generalbaßmäßig, in einem obern Liniensysteme war die Melodie des Liedes in Noten vorgeschrieben und in einem untern der Baß dazu gegeben, die begleitende Harmonie dazu zu greifen, das weite Intervall zwischen Melodie und Baß in wohlgefälliger und auch harmonisch richtiger Ordnung auszufüllen, blieb ihm, dem Organisten überlassen, zur Leitung dabei wie leise Winke nur einige Ziffern und ein Paar sonstige Zeichen über dem Basse, vor sich habend. Bei einer Kirchenmusik fehlte sogar seiner Notenpartie noch jene Melodie, und er hatte nur nach einem bezifferten Basse zu begleiten. Nicht anders war es mit einem Chordirektor, einem Musikmeister, ja jedem einfachen Accompagnisten, und wer sonst sich mit vollständigen Musiken zu beschäftigen hatte. Jetzt aber ist dies Alles um ein Bedeutendes anders geworden; wohl sorglich sind die Partituren, Klavierauszüge, die Stimmen pünktlich ausgeschrieben, und die Componisten lassen lieber von einem ganzen Orchester das Accompagnement ihrer Cantilenen führen, ehe sie auch nur einen Augenblick dem Vertrauen sich hingeben, dessen Mangel in frühern Zeiten für einen Verrath an der ganzen musikalischen Welt gegolten hätte. Indessen, habe ich damit bewiesen, daß schon die Vernachlässigung des Studiums des Generalbasses hinreicht, uns zu überzeugen, daß nicht der Geist der Kunst blos, die Idee derselben, gleichen Schritt gehalten hat in ihrer Entwickelung mit der Form, sondern auch die reine Intelligenz sogar überflügelt und in den Hintergrund getrieben worden ist von den Kräften, die jener ungemeine Glanz in der formellen Ausbildung erforderte, so liegt hierin, in dem dadurch entstandenen Mangel an künstlerischer Intelligenz zugleich auch schon der Beweis für die noch stets vorhandene Nothwendigkeit der Kenntniß und des Studiums des Generalbasses. Man rufe die ersten unter den Violoncellisten von heute zusammen: zum Erstaunen geschickt sind sie in der Behandlung ihres Instruments, was Fertigkeit und Bravour anbelangt, und wir möchten Angst haben über die Entrechats, die sie auf den vier Saiten schlagen, daß sie die Finger zerbrechen, und rufen laut ein Bravo in der Ungewißheit, ob es wirklich ein bloßes Violoncell ist, das wir da hören, über die außerordentliche Sicherheit, mit der die tausenderlei Läufe und Triller geschehen, auch wohl daß sich Etwas von Seele und Gefühl in den Vortrag mischt, aber legen wir ihnen die Stimme eines ganz einfachen Recitativs von einem Meister aus dem vorigen Jahrhunderte vor, wie viele werden seyn, die es zu accompagniren vermögen, bis die fatalen Hieroglyphen, die deutlichen Ziffern, in wirkliche Noten umgewandelt sind? — Wenige, sehr wenige, unzweifelhaft. — Noch klarer aber, deutlicher, bestimmter und überzeugender tritt jene auch jetzt noch vorhandene Nothwendigkeit und äußerste Nützlichkeit, wie hoher Werth der Generalbaßkenntniß in die Augen, wenn wir die Hülfswissenschaften und die mancherlei weitere Gewandtheit und Fertigkeit auch in Erwägung ziehen, deren Besitz unerläßliche Bedingung ist, wenn in der Kenntniß des Generalbasses sowohl auch nur einige Gründlichkeit und Fertigkeit, als von ihrer Anwendung der volle wahre Nutzen erreicht werden soll.

Niemand in der Welt nämlich, und wäre es in praktischer und technischer Hinsicht auch der geschickteste Musiker, wird im Spiel des Generalbasses, d. h. — ich wiederhole es noch einmal — im Vortrage der Harmonie oder des harmonischen Accompagnements einer Musik oder Melodie nach einer blos generalbaßmäßig (mit Bezifferung) eingerichteten einfachen Unterstimme (Baß), auch nur einige Vollkommenheit erlangen, der nicht zugleich auch und zwar eine gründliche Kenntniß der Harmonie überhaupt besitzt, denn es ist ganz unmöglich, die mancherlei Wendungen, die in dieser vorkommen und vorkommen können, das mannigfache Verhältniß der verschiedenen Stimmen zu einander

Digitized by Google

nur den jedesmal andern Effect derſelben in einem andern Verhältniſſe, und noch viele andere, auf eine gute Anordnung der Harmonie und zweckmäßigen Vortrag derſelben aber weſentlich einwirkende Dinge und Umſtände durch eine bloße Ziffer- oder andere muſikaliſche Zeichen- als Notenſchrift anzudeuten, und wenn nun der Generalbaßſpieler nicht vermöge ſeiner in der Theorie des harmoniſchen Satzes gewonnenen Kunde darauf Rückſicht zu nehmen im Stande iſt, ſo wird er auch bei der fertigſten und vollendetſten Praxis doch niemals etwas Vollkommen es in ſeinem Fache zu leiſten im Stande ſein und umherrappend im Dunkeln die Brauchbarkeit und Tauglichkeit ſeiner Leiſtung ſtets dem gefälligen, aber ſelten treuen Glücke überlaſſen müſſen. Dann iſt für den Generalbaßſpieler — was ſich übrigens von ſelbſt verſteht — erforderlich die vollſtändigſte Kenntniß der ſogenannten Baßbezifferung und übrigen im Generalbaß vorkommenden Zeichenſchrift. Es iſt dieſe das Alphabet der Sprache, in welcher er ſeinen Vortrag hält. Drittens verlangt eine wahrhaft künſtleriſche Leiſtung im Spiele des Generalbaſſes auch eine hinlängliche Kenntniß der Compoſition, wenigſtens in ſo weit, als ſolche nicht entbehrt werden kann, die unter ſich verſchiedenen Formen der mancherlei Tonſtücke zu verſtehen, denn auch dieſen gemäß iſt beim Spiel des Generalbaſſes zu handeln, wenn der Charakter des Ganzen nicht darunter leiden und unklar, verwiſcht und verwirrt werden ſoll. Anders z. B. verlangt eine Arie, anders wieder ein Chorat, und noch anders ein Recitativ begleitet zu werden. Viertens iſt dem vollendeten und fertigen Generalbaßſpieler nothwendig, daß er verſteht und Rückſicht zu nehmen weiß auf alle Intentionen des Componiſten ſeines eben vorzutragenden Tonſtücks, damit er nicht das eine oder andere Mal mit demſelben in Widerſpruch geräth, und nicht z. B. ſanfte oder abſichtlich minderſtimmige Sätze ſtark und vollgriffig begleitet, tiefe Sätze durch ein hoch liegendes Accompagnement und umgekehrt hoch liegende Sätze durch ein tiefes harmoniſches Tonſpiel in ihrem Sinne und ihrer Wirkung ſtört, durch abweichende Lagen den Zuſammenklang zerreißt, zerſtückelt, mit einem Worte verbäßlicht oder gar Fehler hineinträgt, die vorher nicht darin zu finden waren, und d. gl. mehr. Daher muß er namentlich ſich den Gang der Compoſition in allen denjenigen Punkten genau einprägen, die durch die Zifferſchrift nur ganz unvollkommen angegeben werden können, wie z. B. hinſichtlich der Taktgliederung, und ſollte — fünftens jedes Tonwerk, das er nach einer bloßen Generalbaßſtimme zu begleiten hat, vor dieſem ſorgfältig durchſtudiren, was aber auch nicht geſchehen können wird, wenn ihm nicht eine genügende, umfaſſende Kenntniß der Harmonie ſelbſt und theilweiſe auch Compoſitionskunſt zu Gebote ſteht. Ganz beſondere Rückſicht erfordert ſechtens die etwa zu begleitende Singſtimme. Iſt der Generalbaßſpieler in einen ſolchen Fall geſetzt, was ſehr oft vorkommt und vorkommen kann, ſo hat er nicht etwa blos auf die Intentionen des Componiſten, ſondern auch auf die des Sängers genaue Acht zu geben, und ſich dieſem mit aller Sorgfalt eng anzuſchließen, daß er mit ihm hoch und mit ihm tief, mit ihm voll und kräftig und wieder mit ihm matt und ſchwach, mit ihm ſtark und wieder mit ihm ſanft u. ſ. w. werde, ja den Schwächen deſſelben muß er ſogar noch möglichſt abzuhelfen ſuchen, und z. B. unvermerkt ihn zum ſicheren Einſatze leiten, bei möglich vorkommenden Verirrungen in die rechte Bahn und das richtige Geleis zurückführen, dabei doch auch ſich ſelbſt gleichſam hinter dem Sänger vergeſſen machen, und Alles ſo einrichten, daß es allein von dem ſicheren und freien Geiſte des Sängers auszugehen ſcheint. Der Generalbaßſpieler muß in ſolchem Fall alſo nicht blos die Kunſt des Satzes und die Geſetze der Harmonie, ſondern auch jene ſchwere Kunſt des Accompagnements und der Begleitung in ihrem ganzen Umfange und ihrer vollen Bedeutung verſtehen. Endlich fordern wir und mit vollem Rechte auch von dem guten Generalbaßſpieler eine ſorgfältige Kenntnißnahme deſſen, was unter gewiſſen Umſtänden allgemein, oder in der Periode oder Schule des Componiſten oder auch in deſſen beſonderer Schreibart beſonders und gemeiniglich zu geſchehen pflegt, alſo hiſtoriſche Kenntniſſe und ein critiſches Urtheilsvermögen.

Breche ich hier kurz ab, ſo veranlaßte dies das eigene Erſtaunen über die außerordentlich vielen Nebenkenntniſſe und tiefen Einſichten in ſo mancherlei und immer doch ſehr weſentliche Zweige, ſa ſelbſt in den eigentlichen Kern und das Herzblatt der muſikaliſchen Kunſt, welche dem Generalbaſſiſten nothwendig ſind, wenn er als ein ganzer Mann ſeines Fachs wirken, erſcheinen und geſchätzt ſeyn will. Weſſen Bruſt, der Liebe zur Kunſt begt, und der mehr von ihr will als eine blos angenehme Unterhaltung und unſchädliches Mittel gegen die Langweile, wird da ſich nicht mit bitterm Schmerz, tiefer Trauer erfüllen über den großen, unerſetzlich großen Verluſt an wahrhaft künſtleriſcher, ächt muſikaliſcher Intelligenz, der uns ward und werden mußte durch die immer weniger dringend gewordene Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung des Generalbaßſpiels!? — Wer wird zu den Mitteln noch ſonderlich greifen und dieſe ſich zu eigen machen, wenn der Zweck nicht mehr hat einen beſonders belohnenden Werth? — Als es noch zur Ehre, zum beſtigſten Bedürfniſſe des Standes für faſt jeden Muſiker gehörte, ein guter Generalbaſſiſt zu ſeyn, mochte er ſich auch abquälen in dem Kampfe um die Herrſchaft über die dazu nöthigen Mittel; ſetzt reicht ſa aus für ihn, einigen Ruf und ein gewiſſes Anſehen in der großen Welt zu erlangen, wenn er eine Summe praktiſcher Fertigkeiten ſich angeeignet hat auf ſeinem Inſtrumente, und dieſelbe gelaufig zu machen weiß mit dem möglichſt glänzenden Erfolg, und warum da noch durch ein Studium in der übrigen Zeit ſich Schweiß abdringen laſſen, deſſen Nothwendigkeit und Fruchtbarkeit ſo wenig gebietend und einladend, ermunternd hervortritt? — Ich zweifle nicht, daß Hunderte meiner Leſer hier alſo fragen, und nicht ahnen den Fluch, den ſie auf ihr eigen Haupt damit ſtehen. Allerdings weit nothwendiger und von ungleicher größerer Wichtigkeit denn jetzt war ehedem die

Digitized by Google

Kenntniß und Fertigkeit in dem Gebrauche des Generalbasses; der Grund davon liegt in den Zuständen der Zeit und der Richtung, welche die Kunst in derselben nimmt. Ich habe sie angedeutet. Allein sollten der leidige *Formalismus* und *Materialismus*, welche das hauptsächlichste Gepräge ausmachen des allgemein künstlerischen Strebens unserer Tage, in Wahrheit eine solch' entschiedene und durchgreifende Gewalt in der Richtung der Kunst für sich auch schon gewonnen haben, daß unter ihrer Last wirklich jene Kenntniß und Fertigkeit bereits *völlig überflüssig* geworden ist? — Sollte in der That die höhere Kunstbildung ein Studium und eine Geschicklichkeit entbehren können, die, wie gezeigt, so tief, so durchdringend in ihr ganzes innerstes Wesen eingreifen, all' ihr Seyn berühren? — Sollte der Musiker von Fach, wenn er nur einigermaßen mehr seyn will, denn eine bloße lebende Maschine, die getrieben wird von einem geheimen Mechanismus, gar kein Generalbassist mehr zu seyn brauchen? — Urtheile so, wer da will und mag oder kann, ich nicht, der ich gleichwohl offenen Sinnes gewandelt bin an der Quelle des Schönen, wo keine Bildung duldet einen die Freiheit beengenden Zweck. Was Geist und Seele erfüllt mit überall besiegender Kraft, erscheint stets auch als ein unentbehrliches Bedürfniß, denn der Geist eben nur ist es, der uns erhebt über alle gemeine Wirklichkeit und die Alltäglichkeiten des Lebens weit hinaus, und die Seele, welche uns leicht ein leises Entzücken, in dem wir erschauen die hohe Bestimmung des Menschen und mit ihr des schönsten Eigenthumes, das diesem gegeben, der Kunst erhabenen Zweck, welcher ist Veredlung des Daseyns. Wie sehr aber das Studium und die Kenntniß des Generalbasses auch diesem Zwecke fördernd entgegenwirkt, beweisen, wenn Nichts weiter, auf den ersten Blick jene mancherlei Hülfswissenschaften, die demselben unverbinderlich vorausgehen müssen. Doch auch *praktisch*, von bedeutendem praktischen, materiellen Gehalte ist der Nutzen, den dieses Studium gewährt, und tritt selbst von dieser Seite auch jetzt noch seine Nothwendigkeit hervor, so ungleich höher, im Vergleich zu den mancherlei verschiedenen Kunstzuständen, dieselbe früher sich gestaltet haben mag; denn noch ist die heilige Musik, wo die Orgel mit andern Instrumenten kräftig zusammenwirkt, zu gutem Glück nicht ganz verbannt aus unsern Kirchen, und *noch* sind z. B. die Choralbücher nicht ganz verschwunden und außer Gebrauch gekommen, in welchen außer der Melodie die Harmonie der Lieder nur verzeichnet ist durch einfache Ziffern über einem begleitenden Baß, und nach welchen Gesetz und Ordnung fordern, daß der Organist den Gesang seiner Gemeinde gut und richtig, d. h. zweckgemäß begleite; noch auch ist kein besseres Mittel gefunden, die mancherlei Modulationen und Uebergänge in der Harmonie eines Tonstücks genauer zu bestimmen und leichter sie zu erkennen als eben der Generalbaß mit seiner Zifferschrift, und noch sind wir in dem Lauf der Zeiten lange nicht weit genug vorangeschritten, und hat unsere Bildung die graue Vergangenheit so weit überflügelt, daß wir, namentlich in der Kirchenmusik, ihre Werke nicht mehr nothwendig gebrauchten zu regelnden Mustern, und wer versteht sie, wer vermag ihren Werth, ihren Inhalt und ihr Wesen zu entziffern, ohne jene Kenntniß des Generalbasses? — wer sie aufführen und spielen und an ihrem tiefen, erhabenen, mächtigen Geiste ohne solche sich zu erbauen? — Niemand, möchte man antworten, denn keins fast ist unter allen diesen Werken, das nicht, wenn auch nicht durchgängig, so doch an der einen oder anderen Stelle, auf die eine oder andere Weise solche Kenntniß und Fertigkeit voraussetzte, und *kein* Musiker, bin ich in solchem Hinblicke dreist genug, hier öffentlich zu behaupten, *kein* theilnehmender Freund und Ausüber unserer Kunst, dem es um eine ächte und vollständige Bildung in ihr in Wahrheit zu thun ist, und der nicht blos der Gegenwart mit ihren vielen Verkehrtheiten, sondern der Kunst als solcher in ihrem ganzen Umfange lebt, am wenigsten aber der Organist und angehende Componist und Director irgend eines musikalischen Vereins, kann daher auch jetzt schon dieselben, jene genaue Kenntniß und das Studium des Generalbasses nur im Mindesten entbehren. Die Kunst bleibt Kunst, sagt Göthe, und wer sie nicht durchgedacht, darf sich keinen Künstler nennen. Zum *Durchdenken* der Musik aber bietet der Generalbaß die erste Hand, und was der Mensch schafft, ist meistens nur für kommende Zeiten geboren. So nehmen wir auch in der Musik die schönsten Gaben, an denen wir ehrfurchtsvoll hangen, nur aus der Vergangenheit, und einen Schritt blos zurückgethan in diese, steht die Forderung der Generalbaßkenntniß als die eines unerläßlichen Tributes da. Wäre es denn überhaupt auch Recht wohl, wäre es — wie ich schon sagte — nicht ein schändlicher Verrath an der Kunst selbst und unserm künstlerischen Berufe gleichsam, wenn wir jetzt, selbst bei minderer Nothwendigkeit, die zudem nur herbeigeführt wird durch das unserer selbst unwürdige Streben nach blos glänzender Formalität und leidiger Bequemlichkeit, in strengem Verfolgen dieses geistlosen und somit unserer Bestimmung ganz zuwider laufenden Systems verachtend hinblicken wollten auf das, was, Geist und Seele stärkend, ganze Jahrhunderte hindurch der Stolz unserer Vorfahren war? — Ist er wirklich werth, einen ganz geringen Platz nur in unserer Kunst und deren Wissenschaft einzunehmen, der Generalbaß? — Ich frage, und — — bin verlangend, ob ich wahrhaft eines Andern belehrt werden kann, als was ich hier und am angeführten Orte darüber aussprach.

Dr. Gustav Schilling.

Literatur.

Le lac des fées, Oper in fünf Akten von Auber (sein neuestes Werk), und Text von Scribe und Mélesville.

Der Zusammenhang des Libretto, das wir eben sowohl seines Inhaltes, als auch seiner Ausführung nach zu den äußerst mittelmäßigen zählen, ist ungefähr folgender. Albert, ein rüstiger Student, hat sich mit einigen seiner Gefährten in einer wilden Berggegend, nicht weit von Köln, verirrt. Rechts und links sind hohe Felsen, vorn in der Mitte dehnt ein See seinen wogenden Teppich aus. Um des Weges kun-

Digitized by Google

dig zu werden, wenden sich die Verirrten an einen Hirtenknaben, der den Fremdlingen aushilft. Es erfahren nun zugleich auch die Wanderer durch den geschwätzigen Knaben, daß aber Abends die Feen sich gewöhnlich in diesem See baden, und daß kein Sterblicher, wenn ihm anders sein Leben lieb, sich an diesem Orte aufhalten dürfe. Alberts Reisegefährten suchen sich demnach in aller Eile zu entfernen; ihn allein, den abenteuerlichen Jüngling, hält die Neugierde zurück. Bald erscheinen wirklich auch die Feen unter „himmlischem“ Gesange, legen ihre Schleier bei Seite und tauchen dann ins flüssige Element. Unvorsichtiger Weise erinnert jedoch eine der Uebrigen ihre Schwestern daran, daß diese Schleier der Talisman ihrer Unsterblichkeit wären, und daß, derselben beraubt, es ihnen unmöglich würde, weder in den Himmel zurückzuschweben, noch mit den Göttern eine fernere Unsterblichkeit zu theilen. Albert vernimmt diese Aussage und ist eben auch verwegen genug, einen der Schleier, denjenigen der vorlauten Sprecherin, zu rauben. Während dem kehren die Reisegefährten zurück, und nehmen den widerstrebenden Freund aus diesem unheimlichen Aufenthalte mit sich fort.

Das Geräusch der Kommenden aber hat die Feen aufgeschreckt. Mit ihren Schleiern kehren sie in die himmlischen Wohnungen zurück. Zeila allein findet den ihrigen nimmer, Zeila allein muß zurückbleiben; das arme Mädchen bedeckt sich mit dem Mantel des Hirtenknaben, den sie zufälliger Weise findet und schleicht mitten unter einem schrecklichen Ungewitter davon.

Im zweiten Akte finden wir uns in dem geräumigen Hofe eines Gasthauses zu Köln. Die Wirthin, Frau Margarethe, sieht mit Erwartung ihrer Heirath entgegen, durch die sie auf immer mit Albert verbunden werden soll. Aber Albert hat Zeila's Schleier; er liebt die Unbekannte, wie man Engel liebt, er möchte sich gern von der Wirthin los machen, aber er ist ihr 25 Thaler schuldig und damals (die Handlung ist mittelalterlich) war dies keine Kleinigkeit. Ueber diesen beunruhigenden Gedanken klopft es unter Sturm und Regen an das Hofthor — Zeila kommt mit dem Hirtenmantel und mit ihrem Strohhute und bittet der Hausfrau ihre Dienste an. Albert wohnt zufälliger Weise in demselben Hause, er findet die Geliebte, — beide erkennen sich, auch der Jüngling wird geliebt, er erhält so eben die süße Gewißheit. Ueber dem Geständnisse erscheint die erbitterte Wirthin; die Magd wird fortgewiesen; Albert will ihr folgen; er leiht bei einem Juden die 25 schuldigen Thaler und verpfändet sich dem Israeliten unter der Bedingung der Freiheit. Hat Albert nach Verfall des Wechsels denselben nicht bezahlt, so darf der Jude ihn als Eigenthum mit sich fort führen. Diese Leihbereitwilligkeit war durch den Grafen Rudolph veranstaltet worden, der schon früher im Gasthofe erschienen war, erst der Wirthin den Hof gemacht hatte, und dann sich von der schönen Zeila bezaubern ließ. Unterdessen nimmt der Studiosus die arme geliebte Fee mit sich und bietet ihr seinen Schutz an.

Der dritte Akt bringt uns in das Zimmer eines Studenten. Hier sitzen die beiden Liebenden und wiederholen sich, was man sich nie genug wiederholen kann. Der zweite Theil dieses Aktes versetzt uns auf den Marktplatz zu Köln. Man feiert heute das Dreikönigsfest. Ueberall ist ein buntes, freudiges, bewegtes Leben. Unter die Menge mischt sich auf der einen Seite Albert und Zeila, auf der andern der Baron und Frau Margarethe. Die Zeit des Wechsels ist verfallen; Albert weigert sich umsonst, dem Baron die Summe zu ersetzen, welche der Jude diesem abgetreten; es entsteht zwischen Beiden, dem Studenten und Rudolph, ein Kampf; Zeila wird wird unglücklicher Weise von Albert verwundet, als sie damit beschäftigt war, die Kampferlustigen zu beschwichtigen. Albert hat seine Geliebte erstochen, so glaubt er augenblicklich und verliert den Verstand.

Im vierten Akt finden wir Albert des Verstandes beraubt. Rudolph, der im Begriffe ist, die schöne Zeila zu heirathen, wird noch zur rechten Zeit durch die schlaue Wirthin an diesem Vorhaben verhindert. Sie giebt Albert den Schleier wieder, den sie ihm auf dem Marktplatze geraubt hatte. Zeila kann gerettet werden; Albert bringt dem Mädchen den Wunderschleier, und nun fliegt dieselbe in den Himmel zurück.

Im fünften Akt sind wir wirklich im Himmel. Zeila ist wieder unsterblich geworden, aber sie hat hier oben gewaltig Langeweile, und sehnt sich von Herzen nach der Erde und nach ihrem unvergeßlichen Studenten zurück. Sie will gerne auf die Unsterblichkeit verzichten und sucht bei der Feenkönigin um Erlaubniß nach, ins Land des Wandels zurückkehren zu dürfen. Die Hohe willigt ein. Zeila steigt aus dem Elysium in die Studentenkneipe nieder und ist hinfüro im Besitz ihres Einzigen glücklich.

Neue Lorbeeren hat sich Auber in dieser neuen Oper nicht errungen, jedoch stehen wir keinen Augenblick an, der Arbeit völlige Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Wir haben mit einigem Vergnügen Zeila's Romanze im zweiten Akte gehört, die einfach, natürlich und voll Empfindung ist; ein Duett aus dem dritten Akte zwischen Albert und Zeila, in dessen Finale viel Liebeszauber wohnt; Alberts Liebeserklärung, welche mit jeder Strophenendigung auch den Hauptton zurückführt, und endlich Alberts Cavatine: **O bonheur, oh délire,** sind in jeder Rücksicht empfehlenswerthe Gesangstücke. Der vierte Akt ist Alberts Verrücktheit zu Folge einer der lebhaftesten. Man stelle sich den Jüngling in diesem Stand, mitten unter weinlustigen Zechern vor, und man wird eine Idee von dem Kontraste einer solchen Lage haben, welche der Komponist denn auch trefflich auszubeuten und für alle möglichen Theater-Effekte zu benützen wußte. Der fünfte Akt ist mehr einem Gemälde ähnlich; wir erwähnen mit Vergnügen eine niedliche Arie und einen Frauchor, der uns an die Ouvertüre erinnert, jedoch können wir nicht begreifen, warum sich in diesem Chore, der nur von Harfen begleitet wird, die Donnerstimme der Opypeleide vorfindet (!?). Im Ganzen hat die Musik durchaus nichts Frisches, nichts Lebendiges, und nach einer originellen Idee wäre vergeblich Jagd zu machen; mit so vieler Sorgfalt und Umsicht sie äußerdem als combinirtes Tonstück gearbeitet erscheint. Schöne Melodien sind selten; einige andere erinnern uns an vergangene Tage. Die Recitative beladen sich mit dem Vorwurfe gedankenloser Nachlässigkeit. Das endlose Ballet des dritten Aktes weist keine eleganten Melodien auf, und wenn dies nicht, was wirkt dann die Balletmusik? was überhaupt ein Ballet in der Oper, vom musikalischen Standpunkte aus betrachtet? —

Digitized by Google

Ueberdies scheint mehr der Scenerie, als der Musik selbst die Wirkung und der Erfolg dieser neuen musikalischen Schöpfung anheimgegeben. Ob es recht oder verkehrt ist, beurtheile Jeder selbst. Der Wechsel der Dinge bietet dem schaulustigen Auge Zerstreuung, so viel, daß leicht über all dem zu Sehenden die Musik vergessen werden kann, nur leider auch mit dem Gefühle, nicht Vieles vermißt und Gutes verloren zu haben. Bei der Aufführung der Oper hier in Paris war Duprez (Albert) ausgezeichnet als Sänger und Schauspieler, besonders im vierten Akt. Mademoiselle Nau, die Heldin des Stückes, empfiehlt sich ihrer Rolle, eben so sehr ihrer Gestalt als ihrer Stimme wegen. Die übrigen Talente konnten nicht recht herausgehoben werden, weil die Composition es nicht zuläßt. Wir erinnern uns nur noch einer Arie, welche Madame Stolz allerliebst sang. Selbst die Chöre sind musikalisch arm, und so genüge auch hier nur diese kurze Anzeige. G. Kastner.

Correspondenz.

Nourrit's Leben und Wirken.

(Schluß.)

Einige Zeit nachher reiste Nourrit nach Italien. Welche Mühe der Sänger hatte, öffentlich aufzutreten, und wie viel Widerwärtigkeiten hier zu bestehen, darüber geben uns folgende Zeilen Aufschluß, die wir einem Briefe entlehnen, welchen Nourrit sechs Wochen vor seinem Ende einem seiner Freunde nach Paris schrieb: „Nach acht langen Monaten voll Arbeit, nach mancher Entmuthigung, nach mancher Schwierigkeit und widerlichen Begegnung gelang es mir endlich, mich in einer schicklichen Rolle hören zu lassen, um mein etwas thörichtes Unternehmen auszuführen, welchem ich mich unterzogen hatte. Italien, mein Lieber, hat mehr Reiz von ferne, als von nah; die Theater haben viel von ihrer alten Herrlichkeit verloren; die Musik und Gesangskunst erinnern kaum mehr an eine vergangene Blüthenzeit; und es schreitet die Zukunft den italienischen Sängern nicht unter den besten Vorbedeutungen entgegen. Das Repertorium der guten Meister ist überall durchgesungen: die jungen Talente sind nicht im Stande, das Alte zu ersetzen. Wenn wir nachdem von diesen Hauptbetrachtungen zu Einzelnheiten hinabsteigen u. s. w. Wenn Sie im Sinn haben, nach Italien zu kommen, müssen Sie wenigstens sechs bis acht Monate damit hinbringen, die Sprache mit dem Styl des Gesanges zu erlernen, und wenn es dann zum debutiren kommt, steht Ihnen die Wahl des Theaters nicht frei. Uebrigens begnügen sich die Korrespondenten, welche Ihnen Anstellungen verschaffen, nicht mit 2 oder 3%, sie verlangen oft die Hälfte Ihres Honorars, und dieses Honorar: es reicht kaum zu ihrem Lebensunterhalte aus."

Nourrit scheint dies gleich bei seiner Ankunft in Italien Alles eingesehen zu haben, und darum sträubte er sich lange, vor einem Volke aufzutreten, welches, durch alle erfinnlichen Gesangswunder aufgebläht, seine Schauspielerfähigkeit weiter keiner Anerkennung würdigen sollte. Er war jetzt im Begriff, vor einem Parterre zu erscheinen, das meistentheils nur die tours de force einer halsbrechenden Vokalisation beklatscht, und das bei des Königs Anwesenheit sich keine weitere Beifallserweisung erlauben darf; er sollte eine frittliche, einseitige, intolerante Censur finden, welche die mise en scene einiger Stücke zurückwies, auf welche Nourrit seine glänzendsten Hoffnungen gebaut hatte, und deren Grundideen mit seinen innigsten Sympathien zusammentrafen. Es schien der Sänger sich vor all diesem, vor diesem gefährlichen Kampf, auf den er vielleicht nicht einmal gefaßt war, zu sträuben; aber er trat dennoch auf; vielleicht mochte er im Stillen die Hoffnung gehegt haben, über kurz oder lang nach Frankreich zurückzukehren; leider aber bemerkte er zuspehends, wie seine Stimme von Tag zu Tag an Kraft verlor, bis er sich endlich eingestehen mußte, daß er nur noch ein Schatten bild seiner selbst war, und da die Sache sich also verhält, wird uns der Selbstmord eines Künstlers begreiflich, der wie Nourrit empfindlich und reizbar, und dem es an gehöriger Festigkeit gebrach. Uebrigens hatte er das Bewußtseyn seiner Schwäche; ein solcher Mensch aber, wenn er dem Gedanken Raum giebt, Furcht haben zu können, fürchtet sich vor der Furcht schon und verliert in der unausweichbaren Aufwallung des peinigenden Gefühls Ruhe und Besinnung.

Der Vorfall bei der Aufführung der Norma, wir meinen die Pfeife, beschleunigte den unvermeidlichen Erfolg einer solchen Geistesrichtung und Geistesbeschaffenheit. Es scheinen die religiösen Ideen, womit sich Nourrit lebhaft beschäftigte, bei dieser Lage der Dinge kein Gegengewicht, wenigstens nicht das siegreiche abgegeben zu haben. Und doch gab sich der Künstler mit aller Art theologischen Cosmopolitismus ab. Er hatte schon lange die Idee gehegt, durch das Theater eine religiöse Allgemeinbildung, eine religiöse Reform zu bewerkstelligen. Er hatte sich selbst vorgenommen, seine Ideen in einer Schrift niederzulegen, an der er arbeitete, und die wahrscheinlich vorhanden seyn möchte. Wenigstens hatte er sich früher oft damit befaßt und es gab Augenblicke, wo diese Meinungen um so sprudelnder bei ihm hervorquellten, je mehr sie auf umständlicher Ueberzeugung beruhten. Dieser Geistesrichtung zu Folge war Nourrits Lebenswandel auch vorwurfsfrei und unbescholten. Einige Tage vor seinem Tode schrieb er noch folgende Verse, die wir weniger ihres poetischen Werthes, als ihres Gehaltes wegen hier anführen:

Si tu m'as fait a ton image
O Dieu! l'arbitre de mon sort,
Donne moi le courage
Ou donne moi la mort.
Mon ame en proie à la souffrance
Est près de succomber
Dans l'abime où meurt l'espérance
Oh! ne me laisse pas tomber! —"

Nourrit faßte nicht leicht auf, was seinen Gewohnheiten entgegenstrebte, er beurtheilte jedoch, nach gemächlicher und reiflicher Prüfung, mit Einsicht die neu ihm vorgelegten Werke. So hielt er Shakespeares Hamlet beim ersten Lesen für ein bizarres Werk ohne Ordnung und Klarheit, und zog Macbeth vor, dessen gewichtigen Grund er im Uebermaaße des menschlichen Ehrgeizes erkannt hatte. Ein Jahr nachher war seine Bewunderung Hamlets einer

Digitized by Google

Vergötterung ähnlich. Seine musikalischen Neigungen waren nicht ausschließender Art. Glück hatte an ihm ein tüchtiges Organ gefunden. Wir erinnern uns mit Wohlgefallen an die Rollen Renaubs, Pilades und Orpheus. Es athmete in diesem Spiele schöpferisches Leben, Stolz, Energie, wallende Begeisterung.

Frankreich verdankt auch diesem Manne Schuberts Einwanderung; denn ohne ihn, ohne seine rastlose Anstrengung, ohne die glühende Liebe, womit er diese Lieder vortrug, ohne seine Uebersetzungen, ohne das auserlesene Gefühl, die tiefe Einsicht derselben, wären sie vielleicht noch lange nicht ein Allgemeingut der Mehrzahl geworden. All' diese verschiedenen Leistungen kannten des Sängers Landsleute an. Auch war es ihre Schuld nicht, daß Nourrit Paris verließ. Da sah er zu. Das Glück war ihm auf seiner Laufbahn nicht ein einziges Mal treulos geworden. Diese Beständigkeit war Schuld an seinem Tode. Es hatte ihn sein Vater in die öffentliche Welt eingeführt, wo er dem Sohne leitend zur Seite stand, und dann stand er selbst 15 Jahre da, ohne den Gleichen, ohne den Vorzüglichern neben sich zu haben. Er fühlte sich überzeugt, daß die Blüthe einer bedeutenden Anstalt von ihm, so zu sagen allein abhing, denn was wäre die Oper ohne ihn gewesen? — Im Familienkreise war er glücklich, im äußern Leben geehrt und gepriesen. Er hatte nie eine jener Erfahrungen gemacht, die uns gegen den Schmerz abhärten; und jetzt kömmt er aus dieser Herrlichkeit nach Italien, und dort reift allmählich die unheilvolle Blüthe, die den Tod als Frucht trug. Aber es mag dennoch bei Allem, was wir auch gesagt haben, dieser Entschluß in einem Augenblicke der Geistesverwirrung zur schrecklichen Reife gekommen seyn, — dies glauben wir, sonst wäre es uns schwer, einen Mann zu entschuldigen, der in einem fremden Lande seine schwangere Gattin mit sechs Kindern im Stiche läßt. Nourrit hefftete unglücklicher Weise seine Blicke nur auf die Gegenwart, wer weiß, ob ihm vielleicht nicht die Zukunft eine ihm angemessene Stelle angewiesen hätte. Denn ob er auch fern war, würdigte man das Talent des Mannes, beides als des Sängers wie des dramatischen Künstlers überhaupt. Ueber seine Rechtlichkeit waltet nur eine Stimme.

G. Kastner.

Feuilleton.

So soll uns denn schon wieder eine Freude bereitet werden, und vielleicht Einem nur das Herz leicht gemacht! — „Das Original von Mozarts Requiem ist aufgefunden“ — hieß es — „und die Aechtheit des Werks unterliegt hiernach keinem Zweifel mehr!“ — Was mag Gottfried Weber gedacht und empfunden haben, als er zum ersten Male diese Nachricht las? — Ich freute mich, und gewiß Viele mit mir; aber jetzt — heißt es wieder, die Aechtheit sey auch mit diesem Manuscript noch keineswegs erwiesen, und wir müssen Hofrath v. Mosels Broschüre über den Erfund aus der Hand legen, und beträth ob der Täuschung denken, wie Hans Kuny dachte, als er vom Rathhause kam, wo man sich gestritten hatte, ob mit rother oder schwarzer Dinte das Patent der Frohnfreiheit unterschrieben werden sollte: wenn wir's nur haben. Der K. K. Hoftheaterdruck Dr. Aloiß Fuchs in Wien ist zwar einer der erprobtesten und erfahrensten Autographenkenner, und zwar in der Musik, aber eben deshalb muß er nun selbst gestehen, daß Mozarts und Süßmairs Handschriften so viel Aehnlichkeit mit einander haben, daß, namentlich in Noten, sie oft gar nicht von einander unterschieden werden können, und da Süßmaier ohne Zweifel gleich in der Original-Partitur die Arbeit fortgesetzt hat, so läßt sich ungeachtet des vorhandenen Originals auch jetzt noch nicht bestimmen, was authentisch und was apokryphisch an dem Werke ist. Nun trösten wir uns, und unser Theil ist doch der beste: wir haben das Werk, und es ist ein schönes, großgroßes Werk.

Unter den lebenden Componisten ist wohl kaum einer, und unter den todten dürften sehr wenige gewesen seyn, deren Werke eine so weite Verbreitung zu erhalten wußten, als es bei einigen von Meyerbeer in Wahrheit der Fall ist. Nicht allein daß sein „Robert“ nun die Runde durch ganz Europa gemacht hätte, sondern sein „Crociato in Egitto“ ist sogar nach den Jonischen Inseln gewandert und am 6. October v. J. auf dem Theater zu Corfu mit vielem Beifalle aufgeführt worden. Bei der kürzlichen und mit Furor aufgenommenen Aufführung des „Robert“ auf dem Theater St. Carle in Lissabon gab die noch der Alten guten italienischen Schule angehörende Frezzolini (Santini) die Alice.

Ueber den Fleiß unserer Componisten ꝛc. und über die Thätigkeit ihrer Herren Verleger können wir uns nicht beklagen: in dem vergangenen ersten Vierteljahre dieses Jahres erschienen nicht weniger als 14 Werke für Orchester, worunter indeß Tänze und Harmoniemusik die Mehrzahl ausmachen; 30 Werke für Violine, worunter ein Werk von dem genialen Molique, ein Concert von Spohr, eins von Täglichsbeck, und Ballots fortgesetzte Violinschule; 4 für Violoncell; 14 für Flöte, wozu auch Fürstenau steuerte; 1 für die Physharmonica von Lickl; 4 für — Guitarre; 6 für Harfe; aber (in Spanien — singt Leporello) — für Clavier 265, wobei 2 von Mendelssohn-Bartholdy; 9 für die Orgel; 14 Vocal-Kirchen-Sachen; 5 Concertarien; 26 Peste mehrstimmiger Gesänge; 18 Opern, wobei auch eine neue Auflage von Gluck „Iphigenie“; 103 für Gesang mit Pianofortebegleitung; und 3 theoretische Werke. Wo wohl ein Ausrufungs- oder Verwunderungszeichen zu machen wäre, flicht der Leser selbst. Aber daß für Fagott, Clarinette, Horn, Hoboe auch nicht eine Note gedruckt wurde! — Ihr Herren Renkirchner, Bärmann, Hermstedt u. s. w., warum so lau, oder Alles so vorsichtig in den Schrank geschlossen? — An Druckpapier, sehen Sie an den Clavier- und Gesangswerken, ist ja Ueberfluß, fehlt es wahrlich nicht; und wenn von den 539 Werken im Ganzen das halbe Tausend ungedruckt geblieben wäre, es schade Nichts; denn nehmen wir das wahrhaft Gute aus Allem heraus, es kommt darauf an, ob bei strenger Sichtung 39 im Schrifft bleiben.

Von F. W. Schüße's „praktischer Orgelschule“ kündigt die Verlagshandlung so eben eine zweite Auflage an, und mich freut es, daß dieses in der That sehr praktisch und doch dabei gründlich gehaltene Werk so viel Anerkennung findet. Gutes kann nur wieder Gutes stiften.

Molique vollendete so eben 3 Quartette, die bei Hastinger in Wien erscheinen werden. Ich hörte zwei davon, das eine in G-dur, das andere in C-Moll, und kann versichern, daß beide wiederum schlagende Beweise sind von Moliques tiefer Kunst und seinem entschiedenen Talent zur Composition. Sobald sie gedruckt sind, werden sie natürlich hier ausführlich besprochen werden, aber ohne einem fsiteren Urtheile damit vorgreifen, fühle ich mich gedrungen, jetzt schon das Publikum darauf aufmerksam zu machen, als auf Werke, die, den besten ihrer Gattung gleich, geschaffen sind, Geist und Seele einmal wieder aufzuheben, daß sie Freude haben an der Musik; die nicht erschienen als bloße Produkte des Talentes, sondern des im Studium, im tiefen Studium und durch eine hohere Begeistigung gerafften Genies. Ich wollte, ein Beethoven könnte das aus C-Moll, und ein Haydn oder Mozart das in G-dur hören, und ich dann ihr Urtheil vernehmen: vielleicht wäre es ein stummer Händedruck blos, wie ihn die ewige Sympathie der Seelen so gern reicht.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 3. 6 kr. oder Thlr. 2. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 7. 16. Mai 1839.

Offizielle Bekanntmachungen des Vereins.

I.

Anordnung von Preisaufgaben von Seiten des Vereins.

Einer der schwierigsten und bedenklichsten Momente im Leben des angehenden Componisten ist unstreitig sein Eintritt in die Oeffentlichkeit durch die Herausgabe eigener Compositionen. Schwer findet er einen Verleger für andere Werke, als solche, die sich eine augenblickliche Theilnahme des größern Publikums schon erworben haben oder — nach der unzuverläßigen Meinung des Verlegers — zu erwerben hoffen dürfen; und so sieht sich der Auftretende fast gezwungen zu Werken, die mehr der Laune des Tages als den Ansprüchen der Kunst und den hochsinnigen Vorsätzen edlerer Jünger entsprechen. Er mag sich in Liedern, Variationen, Etüden u. s. w. Antheil gewinnen, kann dabei Zeichen von Talent an den Tag legen; immer muß ihm aber der Wunsch unerfüllt bleiben: in Werken tieferer Tendenz, unbekümmert um die augenblickliche Mode, nur von künstlerischen Beweggründen geleitet, Beweise tieferer Kunstbildung zu geben und sich so eine höhere Achtung, als die dem bloßen Talente gebührt, zu sichern.

Nicht minder bedenklich, als die Schwierigkeit erster Herausgaben ist die Gefahr, selbst gute Arbeiten, die einem noch unbekannten Namen angehören, unbemerkt und erfolglos bleiben und damit sogar ein unverdientes Vorurtheil gegen neue Unternehmungen entstehen zu sehen. Und doch liegt es unabänderlich in den Verhältnissen, daß Publikum und Verleger sich nicht leicht einem unbekannten Namen anvertrauen, und daß der Mangel an Erfolg — er sei verdient oder nicht — bei beiden ein ungünstiges Vorurtheil weckt.

Diesen Mißlichkeiten zu begegnen, wird der unterzeichnete Verein außer den in den Statuten §. 39 erwähnten Preisbewerbungen (über die das Nähere zu seiner Zeit bekannt gemacht werden soll) besondere Concurrenzen eröffnen und die gelungensten Lösungen der jedesmaligen Aufgabe unter seiner Autorität, mit dem Namen jedes Componisten, herausgeben, zugleich auch die Beurtheilung, welche zu Gunsten der Compositionen entschieden hat, in den Jahrbüchern bekannt machen.

Der Zweck ist eben, daß die Preisarbeiten und mit ihnen die Namen der jüngern Künstler unter der empfehlenden Entscheidung des Vereins der Oeffentlichkeit übergeben werden, wogegen die Concurrenten auf eine besondere Honorirung für die gewählten Arbeiten keinen Anspruch zu machen haben.

Es treten hierbei folgende nähere Bestimmungen ein.

§. 1.

Die Aufgaben bestehen in solchen Arbeiten, deren Lösung eine tiefere Kunstbildung voraussetzt und in einem nicht zu großen Raume geschehen kann; also Fugen, Doppel- oder Tripelfugen für bestimmte Instrumente, z. B. die Orgel, das Klavier, das Streichquartett, — oder Chorsätzen über einen gegebenen Text u. s. w.

Sie werden vom Präsidenten vorgeschlagen, und von ihm, dem Ausschuß und den übrigen ordentlichen Mitgliedern festgesetzt und durch die Jahrbücher bekannt gemacht. Die Bekanntmachung geschieht ein volles Vierteljahr vor dem Schlusse der Bewerbung; die Entscheidung und deren Bekanntmachung erfolgt spätestens ein Vierteljahr nach dem Schlusse der Concurrenz; der Abdruck wird möglichst bald bewerkstelligt.

Digitized by Google

§. 2.

Preis- und druckwürdig können nur diejenigen Arbeiten befunden werden, die den an ein Kunstwerk zu machenden Ansprüchen genügen. Denn die Absicht des Vereins und der Concurrenten kann nur die seyn, dem Publikum Kunstwerke darzubieten; wie denn auch vom Publikum nicht erwartet werden kann, daß es sich für ein anderes als ein wahrhaftes Kunstwerk interessire. Kein Mitglied des Vereines wird also einem Werke seine Stimme geben, das es nicht nach seinem künstlerischen Gewissen der Oeffentlichkeit durchaus würdig findet, und das es nicht mit der eigenen Ehre dem Publikum gegenüber vertreten würde. Unter dieser Voraussetzung ist die Wahl und Entscheidung des Vereins dem Publikum eine Bürgschaft, daß ihm kein Ankauf zugemuthet wird, bei dem es nicht sein eigenes Interesse möglichst sicher befriedigt finden kann.

§. 3.

Sofern und so lange die merkantilen Verhältnisse eine Beschränkung in der Bogenzahl der Herausgabe nöthig machen, wird die ungefähre Bogenzahl bei der jedesmaligen Eröffnung der Concurrenz voraus angezeigt werden. Es kann dann allerdings der Fall eintreten, daß nicht alle druckwürdigen Arbeiten Raum finden, sondern nur die vorzüglichsten zur Herausgabe kommen, oder unter gleich vorzüglichen das Loos entscheidet. Die nicht zum Druck gekommenen bleiben dann zur Verfügung der Preisbewerber; die für würdig erkannten, aber aus Mangel an Raum zurückgebliebenen werden auf den Wunsch der Einsender in der Zeitung genannt und vom Verein empfohlen.

Das Eigenthum der gedruckten Compositionen gebührt der Verlagshandlung.

§. 4.

Berechtigt zur Mitbewerbung ist durchaus ein Jeder, der sich in die Reihe der jüngeren Künstler stellen will, er sei Schüler eines der Mitglieder oder nicht, habe sich schon öffentlich gezeigt oder nicht.

Jede Preisarbeit wird ohne Namensunterschrift, mit einem Motto oder Zeichen versehen und mit einem versiegelten Couvert begleitet, eingereicht. Im Couvert ist der Name des Componisten und seines Lehrers, so wie des ersten Versicherung auf Ehrenwort enthalten: daß er die Preisarbeit selber und ohne Hülfe eines Andern verfaßt habe; außen auf dem Couvert ist das Motto oder Zeichen und die Erklärung zu setzen: ob das Couvert erbrochen und der Verfasser genannt werden soll, wenn die Arbeit druckwürdig befunden ist, aus Mangel an Raum aber nicht gedruckt werden kann.

Alle Couverts nicht druckwürdiger Arbeiten werden uneröffnet mit der Arbeit zurückgegeben.

Die Kosten der Einsendung und Zurücknahme trägt der Einsender.

Sollte der unglückliche Fall eintreten, daß Jemand überwiesen würde, das oben verlangte Ehrenwort unwahrhaft gegeben zu haben, so wird der Verein dies öffentlich bekannt machen. Es versteht sich, daß der, welcher das Ehrenwort verletzt hat, nie an irgend einem Preis oder einer andern Unternehmung des Vereins Theil haben kann.

§. 5.

Die Preisarbeiten machen sogleich nach dem Schlusse der Concurrenzzeit bei allen ordentlichen Mitgliedern den Umlauf. Jedes Mitglied bezeichnet die ihm preiswürdig erscheinenden nach dem Range, den er jeder ertheilt, giebt auch die Gründe an, die ihm für oder gegen jede Arbeit zu sprechen scheinen. Diese Gründe werden jedem der folgenden Stimmgeber zu seiner Erwägung mitgetheilt; aus allen insgesammt wird der Beschluß und Bericht vom Secretär und Präsidenten gefaßt, und nun erst wird zur Eröffnung der Couverts geschritten, das Resultat bekannt gemacht und der Druck der Preisarbeiten bewerkstelligt.

So beschlossen auf Vortrag des ordentlichen Mitgliedes Herrn Professor Marx in Berlin von dem Vereine ꝛc.

Für denselben

Dr. G. Schilling in Stuttgart
als permanenter Secretär.

Dr. L. Spohr in Cassel
als zeitiger Präsident.

Digitized by Google

II.

Gutachtliche Entscheidungen des Vereines.

Der Verein hat beschlossen:

über gemeinnützige oder allgemein interessante Erscheinungen, Einrichtungen, Erfindungen im Gebiete des Kunstlebens gutachtliche Berichte in der Rubrik seiner offiziellen Bekanntmachungen zu ertheilen.

§. 1.

Gegenstände dieser Berichte sind: gemeinnützige Erfindungen im Instrumentenbau, oder Verbesserungen bereits gemachter Erfindungen, Vorschläge zur Verbesserung der Kirchenmusik, des Schulgesangs, der Lehrmethode, oder neu hervortretende Lehrmethoden, die Einrichtung öffentlicher Musikschulen, die Thätigkeit der Kunst-Akademien des In- und Auslandes u. s. w., kurz Alles, was wichtig und würdig einer gemeinsamen Entscheidung ist.

Die Leistungen Einzelner in künstlerischer oder literarischer Richtung sind nicht Gegenstände der gemeinsamen Beurtheilung, sondern haben ihre Würdigung im journalistischen Theile der Jahrbücher durch Kritik oder Correspondenz von Seiten bestellter einzelner Referenten nach §. 30 u. f. der Statuten zu gewärtigen.

Sofern indeß neue Methoden oder Einrichtungen in Druckwerken veröffentlicht werden, oder ein besonderer Grund ein literarisches Werk zur gemeinsamen Beurtheilung empfiehlt, kann ein solches auf den Antrag des Präsidenten, Secretärs oder der andern ordentlichen Mitglieder durch Beschluß des Ausschusses zum Gegenstande gemeinsamer Berichterstattung erhoben werden.

§. 2.

Die gutachtliche Entscheidung des Vereins kann von jedem Erfinder oder sonst Betheiligten veranlaßt werden durch einen ausdrücklichen Antrag, welchem die nöthigen Materialien zur Beurtheilung (gründliche Darstellung der Sache, beigelegte genaue Zeichnungen u. s. w.) angefügt sind.

Sie kann auch vom Vereine auf den Antrag eines ordentlichen Mitgliedes aus freien Stücken beschlossen werden.

§. 3.

Zu jeder gutachtlichen Entscheidung ernennt der Präsident einen Berichterstatter aus der Zahl der ordentlichen Mitglieder.

Die von diesem gleich in druckbarer Form abzufassende und mit Gründen zu befestigende Entscheidung hält ihren Umlauf bei sämmtlichen ordentlichen Mitgliedern, deren jedes entweder zustimmt, oder mit Anführung der Gründe seine im Ganzen oder in einzelnen Punkten abweichende Entscheidung beifügt.

Aus dieser Abstimmung wird der Beschluß der Majorität mit seinen Gründen vom Präsidenten und Secretär erhoben und zum Druck befördert.

Die Mitglieder, welche den Beschluß der Majorität nicht theilen und mit vertreten möchten, können sich darüber mit Anführung ihrer Gründe in den Jahrbüchern nach den für diese getroffenen Bestimmungen im journalistischen Theile aussprechen.

Für den Verein:

Dr. G. Schilling in Stuttgart
als permanenter Secretär.

Dr. L. Spohr in Cassel
als zeitiger Präsident.

Digitized by Google

gen und Melodien. Hector's Arie schließt das Ganze auf die befriedigendste Weise. — Halevy feierte einen unbezweifelten Triumph mit der Musik dieser Oper, die, ganz ihrem Gegenstande angemessen, bei aller Leichtigkeit der Haltung doch immer von einer tiefen künstlerischen Ideenentwickelung zeugt. Die Gluthen der Begeisterung anzufachen, bot die Handlung nicht Stoff, aber selbst im Ernste auch liebenswürdig und anmuthsvoll zu erscheinen, waren der Motive desto mehrere, und je mehr die Lösung dieser Aufgabe Halevy mit der Composition der Oper gelang, um desto höher ist seine Leistung auch anzuschlagen, weil — wie gesagt — durch die Natur mehr der ernsteren Muse zugeführt, solche Lösung ein offenbares Heraustreten aus sich selbst erforderte, was unter allen Umständen eine bedeutende Gewalt über seine eigenen Kräfte und stets lebendiges Selbstbewußtseyn voraussetzt. Kein großes Werk ist diese Oper; sie wird niemals hinreißen und enthusiasmiren; aber Freunde, viele Freunde wird sie erwerben, wo sie nur zur Aufführung kommt, und die Mittel der Darstellung auch die rechten sind, wozu vor Allem recht launige und gewandte Talente gehören.

G. Kastner.

Correspondenz.

Karlsruhe, im April 1839.

Unsere Stadt ward 1715 erbaut, steht also noch nicht viel länger denn ein Jahrhundert. Dieser Satz ist nicht aus dem Auge zu verlieren, wo es auf eine Beurtheilung unsers Musikzustandes ankommt. Wo Vieles Andere erst werden mußte, ehe auch nur an die Cultur der Musik gedacht werden konnte, fällt in Berücksichtigung des Zeitlaufs von selbst alle Strenge der Forderung hinweg, erfreut desto mehr aber auch der bewiesene Glanz des Vorhandenen.

Das öffentliche musikalische Leben in Karlsruhe beginnt offenbar erst mit dem Zeitpunkte, wo es ein stehendes Orchester, die Hofcapelle erhielt.

Dieser Zeitpunkt fällt in das Jahr 1760, wo jedoch nur Kammer- und Kirchenmusik aufgeführt wurde. Später, etwa um 1780 erst, wurden in einem eigens dazu hergerichteten Locale auch theatralische Vorstellungen und Opern gegeben und dabei die Hofcapelle verwendet, welche durch den spätern Anfall der Rastadter und Bruchsaler Capelle sich vergrößerte. Unter die auf die Verbreitung des Sinnes für Musik am einflußreichsten Männer jener Zeit gehört vorzüglich der damals sehr beliebte Componist (Schüler Jommelli's) und Hofcapellmeister A. Schmittbaur, welcher bis in sein 91. Jahr noch thätig war (er starb erst 1809).

Mit dem Jahre 1810 beginnt eine neue Periode. In diesem Jahre wurde das neuerbaute Theater eröffnet und bald darauf als wirkliches Hoftheater geführt, ihm eine fürstliche Dotation, zeitgemäße Einrichtung, Ausstattung und Besetzung zu Theil, so daß es würdig in den Reihen anderer, ähnlicher Kunstanstalten aufgeführt werden konnte. An die Spitze der Hofcapelle kam der als Componist — namentlich für die Kirchenmusik hochgeachtete — bei Gelegenheit der Säcularisation bereits von Bruchsal übernommene — J. Brandl, welchem noch mehrere geachtete Künstler folgten, und mit den vorhandenen und neuangestellten einen achtbaren Körper bildeten, dessen Wirksamkeit aber nur nach längerem Zusammensein ein vollendeteres Ensemble schaffen konnte. Der in dieser Periode schon bedeutend gesteigerte Kunstzustand veranlaßte außergewöhnliche musikalische Productionen nicht nur im Theater selbst, sondern auch in der Kirche so wie im Concertsaale; verschaffte der Kunst und den Künstlern größere Achtung und Theilnahme, und steigerte die Liebhaberei für Musik im Allgemeinen zu einer bis dahin nicht gekannten Höhe, wodurch wieder Kunstfreunde und Künstler zu einem immer größern Streben um so mehr ermuntert wurden, als es an Aneiferung von Oben nicht fehlte; da keine Mittel gespart wurden, das Emporblühen der Kunst und des Kunstsinns durch das Normalinstitut zu begünstigen. Nicht lange nachher erhielt der als Compositeur wie als Dirigent gleich rühmlich bekannt gewesene Franz Danzi von Stuttgart — früher in München angestellt — einen Ruf als Capellmeister hieher, wodurch wieder Verbesserungen mancherlei Art, vorzüglich aber die Anstellungen mehrerer tüchtiger Künstler herbeigeführt wurden. Als die vorzüglichste Acquisition war F. E. Fesca zu betrachten, der die seit Danners Abgang erledigte Stelle eines Concertmeisters einnahm. Mit dem Eintritt Fesca's beginnt wieder eine neue, für den Musikzustand Karlsruh's höchst wichtige Periode. Fesca als ein noch junger Mann von außerordentlichem Talent, ganz für die Kunst erglüht, wußte seine edle Begeisterung nicht nur auf die Kunstgenossen überzutragen, er pflegte auch den in jener Zeit emporstrebenden Dilettantismus, und gab ihm eine solide Richtung, beschäftigte die Kunstfreunde auf eine ihre Leistungen successive steigernde Weise, wurde also dadurch wirklich der glückliche Beförderer des hiesigen Musikwesens im Allgemeinen. Er fand unter Andern an dem verdienstvollen Sänger und trefflichen Musiklehrer L. Berger, welcher als glücklicher Componist — besonders von Liedern — geachtet war, einen tüchtigen Gehilfen. Die Resultate jener Zeit waren im Vergleich mit früher glänzend und steigerten sich fortwährend, obnerachtet Brandl wegen vorgerückten Alters sich zurückzog, Fesca's geschwächte Gesundheit ihn oft monatlang unfähig machte, zu wirken, und Danzi auch mehr den Wissenschaften lebte, als sich in seinen Jahren in das bewegte jugendliche Musiktreiben zu mischen.

Das Jahr 1826 raubte uns Fesca und Danzi durch den Tod. Hier beginnt nun die Periode, in der wir leben. Joseph Stranz, ein junger tüchtiger, erfahrener und thätiger Mann, wurde Capellmeister. Seinen Bemühungen, die größere Unterstützung fanden als jene seiner wackern Vorgänger je, der das Ruder mit Energie ergriff, ist es gelungen, einen noch vollkommnern Stand der Dinge herbeizuführen. Die Statuten unseres Vereins im Auge behaltend und die Bescheidenheit des noch Lebenden ehrend, will ich hier nur im Allgemeinen anführen, was Karlsruhe in musikalischer Hinsicht jetzt ist, da aus dem Vorhergegangenen entnommen werden kann, wie, in welcher Zeit, und durch wen es geworden.

Die Großherzogliche Hofcapelle, an deren Spitze unter

der obersten Leitung einer Intendanz (gegenwärtig Freiherr von Gemmingen Michelfeld) 1 Kapellmeister, 2 Musikdirectoren, 1 Concertmeister und 1 Orchesterdirector, zählt (ohne die jeweilige Verstärkung) 45 Mitglieder, Hofmusiker und Recessisten. Unter diesen haben Viele, wie Pechatschek, Schuncke, Wolframm. als Virtuosen großen Ruf in der Kunstwelt. Mehrere Jüngere, deren Leistungen hier bereits Anerkennung gefunden, werden diese auch auswärts erhalten, wenn sie — was sie beabsichtigen — Kunstreisen unternehmen.

In Vereinigung mit dem Orchester bilden 7 Solosängerinnen, 8 Solosänger, 20 Chorsängerinnen und 20 Chorsänger den Bestand der Oper. Auch von dem Sängerpersonale haben mehrere, wie Haizinger, Gervais, Fischer-Schwarzböck, u. A. ausgezeichneten Ruf. Was unsere Oper, ohnerachtet empfindlicher Verluste, immer noch ist, was sie bei einigem Ersatz in Kurzem wieder seyn kann, ist bekannt genug und von den vielen Fremden, welche das benachbarte Baden aus allen Theilen Europa's in der Saison hierherbringt, rühmlich und öffentlich erwähnt worden.

Vier Musikvereine beurkunden die allgemeine Liebe zur Musik. Diese Vereine sind: a) der Verein für ernste Chormusik; b) der Dilettantenverein; c) der Cäcilienverein; d) der Musikverein, Eintracht II. Abtheilung.

Die beiden ersteren Vereine, Unterabtheilungen des Museums, welches außerdem jährlich mehrere große Concerte veranstaltet, die mit wenigen Ausnahmen nur von Künstlern ausgeführt werden — bestehen nur aus Dilettanten. An der Spitze des ersteren steht Herr Ministerialrath v. St. Julien; die artistische Leitung des zweiteren hat der Hofmusiker Herr Fischer. Der Cäcilien-Verein (dessen Dirigenten die Herren Musikdirector Baldenecker und Kammersänger Haizinger sind) ist aus Dilettanten und — je nach Bedürfniß — Künstlern vom Fache zusammengesetzt. Der Musikverein der Eintracht ist erst im Entstehen und hat noch keinen bestimmten Charakter. Director ist in neuester Zeit Herr Hofcapellmeister Strauß. Außerdem hat selbst der Bürgerverein seine musikalischen Productionen: ein Beweis, daß sich die Liebe zur Musik hier auf alle Klassen erstreckt. Eine Vereinigung sämmtlicher hiesiger musikalischen Kräfte zu einem Ganzen gehört noch zu den frommen Wünschen, obgleich doch als ein Zeichen der Zeit schon verschiedene Versuche dazu gemacht worden sind. Auch diese wird wohl die Folge noch bringen! —

Drei Militairmusiken der Garnison bestreben sich mit glücklichem Erfolg, in ihrer Sphäre nicht zurückzubleiben; die Steigerung der Leistungen der andern musikalischen Branchen zieht auch eine Steigerung ihrer Leistungen nach sich. Mehrere ihrer vorzüglicheren Mitglieder werden zu musikalischen Productionen im Theater oder in einem der genannten Vereine zugezogen, was den günstigsten Eindruck auf ihre Musik macht, da sich dadurch diese bessern Militärmusiker nicht nur selbst vervollkommnen, sondern auch die Jüngern von ihnen diesen wieder nachzukommen suchen.

Durch die Militärmusiker wird — weil wir keine eigentlichen Stadtmusiker haben — die Tanzmusik besorgt, und ist darum in Vergleich gegen sonst sehr gut, was ich für nicht unwichtig halte, denn eine schlechte Tanzmusik kann unmöglich den Sinn für Musik wecken oder den Geschmack der Menge, die selten Anderes zu hören verlangt oder bekommt, leiten. — An guten Musiklehrern kann es bei einer so großen Anzahl guter Musiker nicht fehlen. Aber auch an Musikinstituten — woran es bisher noch fehlte — werden wir bald keinen Mangel mehr haben, wenn erst die neugegründeten Musik-Bildungsschulen eine größere, wünschenswerthe Ausdehnung haben werden. In den gewöhnlichen Schulen wird zwar auch Gesangunterricht ertheilt, doch scheint dies nicht mit dem Ernste zu geschehen, daß dadurch der bei uns noch mangelhafte Kirchengesang verbessert würde. Eigentliche ständige Kirchenmusik fehlt aber noch gänzlich, und nur selten bei besonderen Gelegenheiten ist nothdürftig Etwas zu Stande zu bringen. Dies ist allerdings noch ein großer Mangel, um auch der edleren Musik Eingang zu verschaffen, um dem Geschmacke eine nicht nur einseitige Richtung zu geben. Ernstlicher und mit sehr gutem Erfolge wird der Musikunterricht in dem evangelischen Schullehrerseminarium von dem thätigen und achtbaren Lehrer Herrn Gerbach ertheilt; da jedoch die Zöglinge nach vollendetem Studium Karlsruhe verlassen und auswärtige Schuldienste erlangen, so kann deren Einfluß auf den hierörtlichen Kirchengesang nur momentan seyn. Von Abonnements-Concerten der Kapelle kann, da hier so vielfach in bestehenden Musikgesellschaften musicirt wird, natürlich keine Rede seyn, weshalb unsere Virtuosen auch weniger als Vorbilder wirken können, als dies zu wünschen wäre. Unsere Organisten sind zwar für den gewöhnlichen Gottesdienst ganz brauchbar, ein höheres Streben aber zeigt sich nicht, was in ihrer finanziellen Stellung seinen Grund haben mag.

Obgleich sich mehrere Handlungen auch mit Musik befassen, oder hie und da eine Pièce herausgeben, auch eine musikalische Leihbibliothek besteht, fehlt es und doch immer noch an einem Institut, welches allen gerechten Forderungen zu entsprechen vermöchte, da man nicht selten sich nach Außen wenden muß, um seinen musikalischen Bedürfnissen Befriedigung zu verschaffen. Aeußerem Vernehmen nach soll jedoch auch hier einer zeitgemäßen Einrichtung entgegengesehen und um so mehr Tüchtiges erwartet werden können, als ein Unternehmen im Werke ist, dessen merkantilische und artistische Leitung von beiderseitigen Theilen durch tüchtige Sachkenner verbürgt würde. Besser sind wir mit Instrumentenmachern versehen, da die Werkstätten von Voit, Wittwe Stein, Gorenflo, Singer, Grevé, Schuster ꝛc. fast alle Gattungen musikalischer Instrumente in vorzüglicher Qualität zu liefern im Stande sind.

Daß ohnerachtet der offen geschilderten Mängel unendlich viel in verhältnißmäßig kurzer Zeit geschehen ist, wo man mit Nichts beginnen, wo Alles erst werden mußte, geht aus der bisherigen Schilderung hervor. Vom jetzigen Standpunkt aus, kann und wird in 10 Jahren mehr geschehen, als früher in 30 Jahren geschah; weil auf einem soliden Grund fortgebaut werden kann, der erst gelegt werden mußte. Daß unter solchen Umständen jetzt auch mehr musikalische Talente erstehen als früher, daß diese mehr Unterstützung und Aneiferung erhalten, zeigt im Vergleiche mit früher die neuere Zeit zur Genüge, und es dürfte nicht

Digitized by Google

schwer fallen, läge es in meiner Absicht, glänzende Beispiele von hier erstandenen Talenten anzuführen.

Eine schöne Zukunft ist der Kunst außerdem noch dadurch verbürgt, daß sie das allgeliebte Regentenpaar und das allerhöchste Fürstenhaus zu ihren erhabenen Protectoren zählen darf. —

Mögen Alle, denen die Kräfte dazu geworden, thätig mitwirken und stets den Wahlspruch vor Augen haben:

Omnia ad majorem dei gloriam.

Dr. F. S. Gassner.

Neue Verbesserungen am Fagott.

Gleich nach meiner Abreise von Paris im Februar dieses Jahres zeigte ein dortiger Holzinstrumentenmacher öffentlich an, daß er einige sehr wichtige Erfindungen am Fagott gemacht habe u. s. w. Ich habe diese sogenannten Erfindungen gesehen, und was sie sind, mag aus Folgendem hervorgehen, wo ich aus dem Grunde auch noch einiges Weitere über Fagottverbesserungen beibringe, weil in Paris, selbst im Conservatorium dort, noch lauter Instrumente der alten Art gebraucht werden.

Vorausbemerken muß ich, daß die in folgender Weise eingerichteten Instrumente von dem Hofinstrumentenmacher Carl Schaufler hier in Stuttgart verfertigt werden, und ein großer Theil der Verbesserungen auch von diesem sehr geschickten Manne seines Fachs ausgeht.

Die erste dieser Verbesserungen betrifft die Weglassung des kleinen Loches am Es. Solche ist zwar nicht mehr neu, und schon 1814 von Schaufler u. A. versucht worden; neu aber ist die ganz andere Mensur, welche Schaufler mit meiner Zurathung dem Instrumente gab, um den ganzen Vortheil jener Weglassung auch zu erreichen, und mit Hülfe dieser Mensur und einiger anderer nachher folgender Einrichtungen klingen ohne Ausnahme alle Töne im ganzen Umfange des Instruments von Contra B bis zweigestrichen es gleich schön, gut und stark, läßt jeder sich frei anschlagen, und nirgends ist auch nur die geringste Heiserkeit oder ein Gerassel, wie wir es auf den französischen Instrumenten hören.

Die zweite jener Verbesserungen ist das Anbringen eines gebohrten Canals im Stiefel statt der beiden Pfröpfe, welche man ehedem darin hatte, und die Pariser Instrumente auch fortwährend noch darin haben.

Die dritte Verbesserung ist ein breiter Schalltrichter am Kopfstück, durch welchen der Ton in allen Regionen eine ausnehmende Fülle, Kraft und Rundung erhalten hat. Aber wer wird es glauben, wenn ich versichere, daß nur diesen Becher die Pariser Instrumentenmacher nachzumachen verstanden. Nichts weiter, und dieser Becher blos das Ganze jener ihrer so sehr angepriesenen Erfindung ausmacht? — Welche Wirkung er übrigens auf ihren Instrumenten hervorbringt, wird der ermessen, der erfährt, daß auch dieser Becher mit der Schaufler'schen Mensur in engster Verbindung steht, und nur auf Instrumenten mit dieser Mensur, zu welcher er gewissermaßen einen vollkommen integrirenden Theil bildet, seinen eigentlichen Zweck ganz erfüllt.

Als vierte Verbesserung endlich brachte ich für die Töne a, b, h, c, cis, d und es, für welche bekanntlich bisher nur zwei Klappen am Flügel vorhanden waren und die so schwer ansprachen, noch eine dritte und vierte Klappe an, so daß ich mit der ersten a und b, mit der zweiten h und c, mit der dritten c und cis, und mit der vierten es blase, und alle jene Töne nun eben so leicht ansprechen und rein sind als irgend ein anderer Ton der Scala.

Begreiflich ist das Wesentlichste von allen diesen Einrichtungen, die den Fagott zu einem der freiesten und tonreichsten Concert-Instrumente umgestaltet haben, die Mensur, so sehr, daß kaum einer der genannten vier Punkte wird bei einem andern Instrumente, bei einer andern Mensur, mit ganzem Erfolg angewendet werden können; aber verdenken wird und kann man dem Herrn Schaufler, ihrem ersten Ergründer, auch nicht, wenn er aus dieser Mensur gewissermaßen noch ein Geheimniß macht, und daher mir auch nur gestattete, hier das Aeußerliche an jenen Verbesserungen in Berührung zu bringen, dem ich dann nur noch die Ueberzeugung zufüge, daß diese solchergestalt eingerichteten Instrumente Schaufler's einen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, wie er kaum je übertroffen werden kann, sowohl was Mechanismus als reine Tonfähigkeit des Körpers anbelangt. Für die Vollkommenheit des Ersteren mag vor Allem der Umstand sprechen, daß auf unserm Instrumente alle Arten von Triller z. B. und auf jeder Tonstufe leicht und bequem ausgeführen, während jeder Fagottist weiß, wie unendlich viele Mühe manche unter denselben auf andern Instrumenten kosten, andere gar nicht zu erlangen sind: und für den letzteren die Thatsache, daß, als ich im Januar im Conservatoire zu Paris spielte, bei dem ersten Tone schon, den ich anschlug, alle Anwesenden über dessen Schönheit erstaunt waren, und das Instrument für sich wahrlich nicht den geringsten Antheil daran hatte. Für unser Instrument hat der Componist völlige Freiheit zu setzen, und im weitesten Umfange sie genommen, wird er nie Gefahr laufen, sie zu überschreiten. In meiner Fagottschule, an welcher ich in diesem Augenblick arbeite und die ich den Bedürfnissen jetziger Zeit angemessen einzurichten mich bemühe, hoffe ich, diesen Gegenstand noch weiter auszuführen. Hier kam es mir hauptsächlich nur darauf an, das Verdienst der Pariser Instrumentenmacher nach ihren vorgeblichen Erfindungen zu würdigen.

W. Neukirchner, Königl. Württ. Hofmusiker.

Feuilleton.

Der Lütticher Violinvirtuos Prume, Schüler Paganini's (?), der so schnell einen ausgebreiteten Ruf sich erwarb, und der von vielen Seiten her sogar zum mindesten neben Paganini selbst gestellt werden wollte, scheint, ähnlich wie Ole Bull, nun er vor gründlichen und erfahrenen, aber minder enthusiastischen Kennern auch seine Kunst zu entfalten begonnen, bereits die Stimmen zu theilen, und es mischt sich eine gewisse Zweideutigkeit in die öffentlichen Urtheile, die nicht vortheilhaft auszulegen man so gern ge-

Digitized by Google

zeigt sich. Warum denn nach dem momentanen Beifalle der Menge durch Bizarrerien haschen, die so wenig einen guten Grund für dauernden künstlerischen Ruf abgeben können. Haben wir das je z. B. an Spohr, Rhode, Molique und andern ähnlichen Meistern erlebt? und wie fest stehen diese Männer für alle Zeiten da in dem glänzendsten Ansehen der Kunstwelt! — Was für den Augenblick blos berechnet wird, ist auch blos momentan in seiner sowohl objektiven als subjektiven Wirkung.

In einem der Osterconcerte des Pariser Conservatoriums ward unter andern deutschen Prachtwerken auch der erste Theil von Haydn's „Schöpfung" aufgeführt: wie aber urtheilt die Gazette et Revue musicale darüber? — „es bestehe diese Musik — meint Hector Berlioz doch nur aus wahren Kinderein, der Kunst und des großen Componisten unwürdig." Ich meine — weil in Paris auch einige sehr alte, kleine Häuserchen zu treffen sind, die doch noch keine Stadt von lauter Baraken. In der That, von Berlioz sollte man mehr Umsicht der Kritik und mehr Totalität in der Auffassung erwarten dürfen.

Bei Trautwein in Berlin erschienen K. E. F. Fasch's Gesangswerke, und Herr Geheimerath von Winterfeld begleitet sie mit einer trefflich verfaßten Charakteristik in die Welt. Nur weiß ich nicht, was ich mehr dabei bedauern soll, daß Fasch's Werke diese Comitate noch benöthigen, um Eingang in dem Kreise des großen Publikums zu finden, oder daß ungeachtet dieser glänzenden, würdigen Introduktion sie wahrscheinlich, wenn auch leider, dennoch nicht die Aufnahme dort finden, die sie wohl hätten erwarten dürfen? Doch weher ich den Schmerz nehme, er bleibt derselbe, und die Welt macht auch sein Weh nicht anders.

Der Lehrer eines Liszt, Döhler, Bellesville u. A., Carl Czerny in Wien, giebt als sein fünfhundertstes Werk eine große theoretisch-praktische Pianoforte-Schule heraus, die in drei Theile zerfällt und gleichzeitig in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache gedruckt wird. Freilich fehlt es an Pianoforte-Schulen uns wahrlich nicht, und wenn wir auch nach der besten unter ihnen keine Meister auf dem Instrumente werden ohne eben so gute lebendige Führung, so scheint dennoch der hohe Standpunkt, auf welchem sich, wie auf Adlersflügeln, seit einigen Jahren mit einem Male das Clavierspiel geschwungen, dem Unternehmen sehr günstig, und nun frägt es sich, wer von beiden, Herz, der ebenfalls mit Abfassung einer Clavierschule sich beschäftigt, oder Czerny, die meiste Sympathie zu jenem Standpunkte in seiner weitesten Ausdehnung hegt? — Fast scheint mir Herz der Mann zu seyn, doch finden wir bei Czerny jedenfalls mehr Schule, mehr eigentlichen pädagogischen Princip, und das bleibt doch die Hauptsache.

Von J. G. Schicht's Motetten hat die Handlung Breitkopf und Härtel in Leipzig jetzt elf Hefte Partitur herausgegeben: Blühete der Motettengesang allgemein so, wie jetzt noch in Leipzig, obschon auch die Zeiten eines Schicht, Schneider, Doles und früherer Meister dort in dieser Hinsicht ziemlich vorüber zu seyn scheinen, welch' großes Verdienst hätte dann die Verlagshandlung sich mit dieser Edition erworben, und wie gerne, um der Sache willen, gönnte ich ihr dieses Verdienst! — Es ist ein herrlich Ding um so eine gute Motette — sagte Luther einst — das Einem durch die Seele geht.

Paer, der Sänger des Satzines und Achilles, Mitglied des Instituts von Frankreich, ist nicht mehr: er starb am 1. Mai zu Paris. Seine Lebensgeschichte findet man in meinem Universallexicon der Tonkunst.

Die France musicale erzählt in gewohnter Gutmüthigkeit und unfallibler Sicherheit, daß Mozart, ergriffen von der Vortrefflichkeit des Göthe'schen Mignonliedes in „Wilhelm Meister", sogleich dieses Lied in Musik gesetzt habe, um mit dem Dichter gleichsam zu wetteifern. So viel mir nun freilich bekannt ist, erschien Göthe's „Wilhelm Meister" zum erstenmale anno 1795, und damals war ja wohl Mozart — meine ich — schon ganze vier Jahre todt — Doch die France musicale hat vielleicht einen andern Kalender oder weiß für die Sachen anders, hört die Engel im Himmel noch singen, wie Meister Kreuer die Geister im Hades. —

Ueberhaupt dürfen wir mit Frankreich in der Kunst nicht rechten: einen andern Himmel, einen andern Geist! — Eine Sinfonie von Reber für vier Geigen, Cello, Contrabaß, Stubenorgel und Clavier ist ihm ein Werk, das unsern besten Sinfonien würdig an die Seite gesetzt werden darf.

Das Conservatorium in Paris setzt auf die beste Composition einer Cantate mit Orchesterbegleitung einen Preis aus, schiegt die Concurrenten 25 Tage ein, und setzt Maler, Bildhauer, Architekten und Kupferstecher zu Schiedsrichtern ein. Und die France musicale nennt Göthe's „Faust" ein Drama désespéré et lamentable, und übersetzt die Stelle des ersten Begegnens von Faust und Gretchen:

F. Ma belle demoiselle, oserai-je vous offrir mon bras et vous accompagner chez vous? —

M. Je ne suis ni belle ni demoiselle, et pour rentrer chez moi, je n'ai besoin de personne.

Wenn meine verehrlichen Leser da zum Lächeln sich gerufen fühlen, so bin ich nicht Schuld. Ich erzähle nur Thatsachen wieder, und will — wie gesagt — nicht rechten.

Die großen Clarinettisten, Bärmann Vater und Sohn, sind von ihrer Reise nach Paris, wo sie sich vier Monate aufhielten und so außerordentliches Aufsehen durch ihre Kunst erregten, daß Denkmünzen sogar auf sie geprägt wurden, über Thiers, Basel, Zürich, Donaueschingen und Hechingen in wahrhaftem Triumphzuge wieder in ihrer Heimath München angelangt. Von Sr. Hochfürstl. Durchlaucht dem Fürsten von Hechingen erhielt Bärmann der Vater ein eigenhändig Schreiben unter Anderem folgenden Inhalts: „ich zolle stets der wahren Kunst, dem wahren Künstler, hohe Achtung, hohe Bewunderung; doch da, wo Kunst mit dichter Bildung, mit glühendem Herzen, mit lebendiger Fantasie und schöpfendem Geist gepaart ist, öffnet sich mir die Brust, die Seele, und der Künstler, der Mensch, wird meinem Herzen näher verwandt. Empfangen Sie" ꝛc. — Ich frage, wem unter den Großen schlägt da das Herz nicht hoch, und setzt freudig hin nach dem kleinen, stillen Hechingen, wo, lärmend nicht vor großer Welt, aber desto inniger und reiner die Kunst ihre Pflege findet? — Ich glaube dem verdienten Bärmann gern, wenn er mich versichert, daß diese Ueberzeugung ihn fast mehr erfreut, als die große Ehre, die ihm durch jenes Schreiben geworden: sie thut jedem künstlerischen Herzen wohl.

So eben erhalte ich von dem Präsidenten unseres Vereins, Herrn ꝛc. Dr. Louis Spohr in Cassel, folgendes Schreiben:

„Im Auftrage und im Namen des Ausschusses des deutschen National-Musik-Vereins sage ich Ihnen, dem Stifter desselben, für ihre rastlose Thätigkeit und Uneigennützigkeit den wärmsten Dank und bitte Sie, sich ihm auch fernerhin mit dem bereits bewiesenen und von uns dankbarlichst anerkannten Eifer zu widmen" ꝛc.

Ich habe Nichts darauf zu erwiedern, als den aufrichtigen inständigsten Wunsch, daß meine Kraft meinem Willen entsprechen möchte! — Machte diese Anerkennung den Eindruck auf mich, der eine Wohlthat erschien für das Herz, das, erfüllt von der Größe eines Gegenstandes und seiner Aufgabe, auch sein Ganzes an deren Lösung setzt, so regte sie doch zugleich auch die Hoffnung und Zuversicht in ihm auf, daß das Ziel unseres Strebens, der Inhalt unseres Wollens von dem Segen begleitet sein wird, der aller ernsten Absicht nie entgeht, und daß für die Erreichung seine besser Wege sich kann als der Verein in seiner Constitution selbst, die Männer, die ihm angehören, und der thatkräftige Wille derer, in deren Hände vornehmlich seine Pflege und sein Schutz gelegt ist.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 2. 6 kr. oder Thlr. 1. 12.

Erster Jahrgang. **Nr. 8.** 23. Mai 1839.

Deutschland und Frankreich,
in ihrem
musikalischen Verhältnisse zu einander.

Ein Apotheme von A. A. Kern.

Welche von beiden, die französische oder deutsche Musik, und wo die eine oder andere den meisten innern oder äußern Werth hat, soll hier der Hauptsache nach keinen Gegenstand der Erörterung abgeben, sondern nur der Punkt, die Thatsache einmal öffentlich zur Sprache kommen, daß die französische Musik, vereint mit dem übrigen Franzosenthum, durch den Strom, in welchem die französischen Produkte aller Branchen der Musik seit sechs bis acht Jahren nun schon gegen und über Deutschland, ja über ganz Europa sich ergießen, unsere Musik offenbar factisch bedroht, und damit auch der Grund angegeben werden, in welchem die Quelle dieses Stromes ihre hauptsächlichste Nahrung findet, wie die Mittel, durch welche sich ein wirksamer Damm demselben und dem vernichtenden Einflusse, den bei längerer Dauer er auf unsere ganze Nationalität in der Kunst ausüben könnte, entgegen setzen läßt.

Die Thatsache kann nicht geleugnet werden, daß die Mehrzahl der Werke, welche wir auf unsern musikalischen Repertoiren in irgend welchen Beziehungen heutigen Tags verzeichnet finden, mehr oder weniger rein französischen Ursprungs sind, oder über Paris her doch erst zu uns kommen, und wir uns in einem Verhältnisse Frankreich gegenüber sehen, wie der constitutionelle Staat der monarchischen Gewalt: eine Lüge aber wäre es, wollten wir damit auch zugleich behaupten, daß die französische Musik historisch schon den Vorsprung vor der unsrigen hätte, und der Grund jener ihrer Herrschaft so tiefer vielleicht noch läge als blos in ihrer Construction. Es ist wahr, die französische Musik ist gerade auf den Punkten stark, von welchen hauptsächlich die Herrschaft abhängt, aber auch nirgends weiter, und nun kommt es nur darauf an, welcher Hebel die allgemeinere Herrschaft der Kunst auf deutschem Boden besonders bedarf.

Die französische Musik ist constitutiv, behende, leicht, calculirt und insinant, begleitet von derjenigen Macht zugleich, welche zunächst unser Nervensystem in Anspruch nimmt, und das ist, was die Menge rührt; in der Menge und Masse aber ist die Herrschaft. Im Weizen-Clima erwachsen, hat sie auch etwas Biscuitartiges, was mißrathen auch der Zunge der sogenannten feinen Welt noch wohl thut. Die deutsche Musik hingegen ist und bleibt immer etwas schwerfälliger Natur, überreich im guten und schlechten Sinne, die Möglichkeit der Composition und des Genusses gewissermaßen an eine ungeheure Arbeit knüpfend. Wer kennt nicht die Klagen derjenigen, die, mit Sinn für Composition, Harmonie und Melodie geboren, im Deutschen zu componiren hatten. Im Roggen-Clima meist erwachsen, behält unsere Musik auch immer einen etwas roggenähnlichen Geschmack, und zum Roggen mengt sich gar leicht auch etwas Kleie. Zum Pumpernickel-Styl aber können sich nur Wenige — ich sage nicht herablassen, sondern erheben, und dennoch bleibt dieser zuletzt das deutsche Ideal. Das Mehl muß gar fein „ausgebeutelt“ seyn, wenn das Brod die weiße Farbe gewinnen soll, und wann hätte es seit 1806 her, und nun gar seit 1830 nicht Viele auf deutschem Boden gegeben, die nicht lieber Biscuit als Roggenbrod aßen: ein Geschmack aber, der so tief gewurzelt ist, daß er schwerlich so bald wieder abnimmt.

Sodann wirkt die französische Musik mit der vereinten Kraft der combinirten Hebel einer ungeheuren Centralisation aller Kräfte, und des angebornen Talents der Geselligkeit. Doch hier auch ist die Gränze des Franzosenthums in der Musik, und fängt — wie wir nachher sehen werden — die Ueberlegenheit des Deutschthums an.

Nicht die Centralisation aller Fäden der Regierungsmaschine ist es blos, was die Hauptstadt von Frankreich aller übrigen Welt gegenüber in jeder Hinsicht und daher natürlich auch in der musikalischen so imposant und drohend darstellt, — in Petersburg, Berlin und München, in Ost und West von Europa, haben wir dieselbe Erscheinung; auch ist es nicht die beständige Concentrirung großer stets mobiler und schlagfertiger militairischer Kräfte, — sie sind nicht minder in Petersburg und Berlin; nicht der Capitalien, Industrie, des Handels u. s. w. — hier übt ja London eine fast noch größere Centralmacht; sondern es ist vielmehr die unerhörte Centralisation fast aller erheblichen Talente und der gesammten geistigen Kräfte von ganz Frankreich, d. h. von beinahe 33 Millionen Quecksilber-Menschen innerhalb der Ringmauern jener merkwürdigen Stadt. Diese strömen dorthin zusammen wie in einen großen chemischen Kolben, aus natürlicher Richtung und Justinct, durch innere magnetische lang geübte Anziehungskraft, durch den

Digitized by Google

angebornen Trieb, in Massen zusammen zu treten und massenweise zu wirken. Man nenne mir ein großes musikalisches Talent außerhalb Paris in den Provinzen: geboren hier, geht es auch kaum flügge geworden dorthin als in die Wiege seines Ruhms. Paris und seine jedesmalige aus der Blüthe der Provinzen zusammengesetzte Bevölkerung ist zugleich das Gehirn, Herz und Magen von ganz Frankreich, und dies in keiner Richtung fast mehr und offenbarer als in der musikalischen. Was ist aber natürlicher, als daß, in diesem Focus gesammelt, die geistigen Kräfte auch wirken mit einer Gewalt des Hydro-Oxygen-Gas-Mikroskops, und mit der Schnelligkeit des Blitzes auch ihre Produkte hinschleudern auf das In- und Ausland, wenn zumal — wie in unserem Punkte es der Fall ist — der Instinct des Volkes mit den Absichten der Componisten übereinstimmt? — Daß überdem, unterstützt von aller andern Centralisation, die Centralisation der Talente eines geistig gut begabten und rührigen Volkes große Wirkungen auch in der Kunst, und zumal in der unsrigen, hervorbringen muß, ist von selbst klar, da in der geistigen Scala der Rang um einige Linien höher, alle übrigen Phänomene, welche tiefer stehen, so gut als nutzlos macht, und deshalb Alles gerade auf die Spitze des Talents und der höchsten Ausbildung ankommt. Das größte Talent in Frankreich wird mittelst jener Centralisation in Paris durch den Conflikt mit den übrigen Talenten und durch die Nähe aller andern auf diesem Punkte gleichfalls centralisirten Mittel der Ausbildung zu der höchsten Entwickelung und den höchsten Resultaten gesteigert, mag es sich nun an die Forderungen der Kunst selbst im besten Sinne des Wortes enger anschließen oder auch mehr oder weniger von denselben abwenden. Es existirt gar keine Macht, ein Talent, das in jenem Kolben einmal zur Gährung kam, zu vernichten, und wenn es noch so weit von der Höhe der Kunst entfernt bleibt. Auber liefert ein lebendiges Beispiel hiefür. Daß bei solch' übermäßiger Concurrenz indessen auch manches gute, selbst vorerstliche Talent in Paris unbenutzt verloren gehen kann, ist wahr, aber kommt nicht in Betracht; eben so wenig, daß dadurch die Provinzen fast eben so gut als ohne alle Talente sind, denn erst fragt sich's doch immer, was hat Frankreich, und d. i. Paris, und alsdann erst, was haben Lion, Bordeaux, Marseille u. s. w.

Wie sieht es dagegen nun aber, in Hinsicht dieser Centralisation der Talente, die wir als einen so mächtigen Hebel der Herrschaft in der Kunst anerkennen müssen, in den übrigen Ländern Europa's und namentlich in Deutschland aus? — Kaum daß wir das gerade Gegentheil davon ableugnen können. Nur innerhalb der deutschen Bundesgränzen vermögen wir an die hundert und mehr solcher verschiedener geistiger selbstständiger Kolben zu zählen, und wird das Provinzial-Interesse auch dadurch gehoben, was allerdings nicht gering anzuschlagen werden muß, so leider doch die allgemeine Herrschaft, selbst über uns selbst nur, darunter. Die Politik, scheint's, hat hier der Kunst einen Streich gespielt, den sie niemals wieder gut machen wird, denn die ganze deutsche Geschichte bis auf den heutigen Tag ist fast Nichts als ein Bestreben nach Decentralisirung. Untersuchen wir die Städte Sachsens, Thüringens, Hessens, am Rhein, Main, an der Donau, Elbe, Weser, Berlin, Cöln u. s. w., und jede fast hat ihren guten Musiker, ist eine selbstständige Macht mit isolirten Talenten. Oesterreich ist noch am meisten centralisirt, und haben wir auch hier nicht täglich die Erscheinung, daß ein mittelmäßiges Talent weiter oft kommt in seinem Ruhm, als das ausgezeichnete anderswo? Während hier das Genie zu kämpfen hat um öffentliche Anerkennung, tritt dort das bloße Talent mit Balschuhen auf den breiten Acker. Auch an freiem, selbstständigem Grund und Boden fehlt es unseren Talenten: sie müssen sich fügen, oder schweigen und für Andere öffentlich Nichts seyn, und können also auch schwer zu einem Selbstgefühl gelangen, was immer eine unerreichbare Sphäre voraussetzt. — Das das kurze Resultat eines langen Capitels. — Ich gebe zu, daß unsere musikalischen Gesammtkräfte, selbst vom Parnaß der Kunst sie angeschaut und gemessen, viel größer sind als in Frankreich, aber dennoch können alle diese Kräfte, wie das reine Metall in den Erzen verborgen, niemals zu der glühenden Flüssigkeit gelangen und so hohe Strahlen in unserm Sinne schießen als in Frankreich; und was in Wien, Prag und Leipzig einst auch erreicht wurde, es geschah mit durch eine Art Centralisation. Nie hätten die bedeutenden früher dort lebenden Männer ihre Leistungen zu dieser Vollendung und weiten Verbreitung bringen können, wenn sie isolirt gestanden und nicht durch gegenseitigen persönlichen Verkehr sich wechselseitig gezündet, gehoben, gezügelt hätten, wenn nicht die freyen Geister oft dort ein- und zugesprochen, und wenn — das Kaiserreich damals nicht uns alle noch näher zusammen gehalten hätte. Zudem bietet der deutsche Musikhandel für den Componisten, der nicht in einer der Paar großen deutschen Städte lebt oder grau geworden im Ruhm einen unabhängigen Grund und Boden schon gewonnen hat für seine künstlerische Thätigkeit in der öffentlichen Meinung, viel zu große Schwierigkeiten hinsichtlich des Verlags dar, als daß auch das schönste Talent sich mit Freiheit und Ungebundenheit auf seinen Schwingen erheben und ausbehnen könnte über einen weiteren, großen Kreis. Seinen Namen gedruckt zu sehen, muß tausend Opfer das künstlerische Herz dem merkantilischen des Musikalienhändlers bringen, und das Beste in der Regel dennoch in sich verschließen.

Gleiches Verhältniß, wie hinsichtlich der Centralisation, findet betreff des letzten angeführten Hebels der Herrschaft zwischen der französischen und deutschen Musik statt, der Geselligkeit. Der Franzose ist von Natur ein durch und durch geselliges Geschöpf, und dieses Element seines Lebens spricht sich nun auch in Allem, was er thut und leistet, aus, vornehmlich aber in seiner Musik. Man kann dreist behaupten, daß die französische Musik seit Jahrhunderten schon in immer progressiverem Zustande lediglich auf dem Standpunkte der Gesellschaft geschrieben ist, d. h. hauptsächlich in der Absicht und mit dem Bestreben, daß dasjenige, was man komponirt, den Gebildeten aller Stände verständlich, eingänglich, zusagend und behaglich erscheine. Nicht so wir, die wir bei Allem, was wir schreiben und in der Musik treiben, mehr und selbst und die Spitze der Kunst im Auge haben; woher es denn aber auch kommt, daß ein, vom Standpunkte der Kunst aus angesehen, erbärmliches französisches Mach-

Digitized by Google

werk oft eine unendlich weitere Verbreitung erhält, als eins der besten unter den unsrigen, außer es wäre denn, daß dieses auf die verschiedenste Weise zugestutzt und arrangirt dem größeren Haufen erst so recht eigentlich mundrecht gemacht worden ist. Wir lieben die Geselligkeit, aber wir fürchten vor lauter Classicität uns, gesellig zu seyn, und weil es der Franzose immer ist, nimmt die Masse auch die Befriedigung ihrer musikalischen Bedürfnisse von da her. Recht wohl weiß ich, daß die Grade der Intelligenz, die Ansichten des Lebens, die Gefühle, der Geschmack ꝛc. selbst unter den Gebildeten und Gebildetsten eines Volkes und namentlich in musikalischen Dingen zu verschieden sind, als daß ein und dasselbe Werk in ein und derselben Gestalt allen Gebildeten gefallen könnte; aber es kommt, um eine nur einigermaßen ausgedehntere Herrschaft in der Kunst zu üben, doch wohl hauptsächlich nur darauf an, daß der Componist den größtmöglichsten Grad der Geselligkeit in der Darstellung erreicht, und — weil ihm angeboren gleichsam — ist der französische in der Regel weit glücklicher darin als der deutsche, der gewissermaßen es verschmäht, gesellig zu seyn, um die Stufe seiner Kunst nicht verlassen zu müssen, auf welcher er steht oder doch glaubt zu stehen. Ist das nun auch ein Irrthum seiner Seits, so treffen wir ihn doch täglich begangen. Der Franzose ist europäisch-populär, trotz alles Pompes in seinen Musikwerken, und wir sollten uns daher nicht fürchten vor wenigstens einer deutschen Popularität. Doch verwechsele man die Gabe der Geselligkeit, durch welche die französische Musik sich auszeichnet, auch nicht mit deren durchweg übermäßigen Biegung zum Theatralischen. Daß das kleinste Handstück eines französischen Componisten uns bei jedem Takte fast an das Theater erinnert, gehört, bei aller Geselligkeit, zu den Hauptschwächen der ganzen französischen Musik, wie der Nation selbst. Ein tief Innerliches der deutschen Musik hat die französische nicht, so wie ihr alles Ernsterhalten vom bloßen Schimmer gar oft abgeht. Der Franzose hat, wie kein Wort, so — möchte ich sagen — auch keinen Ton für „Gemüth"; aber eben darin liegt auch der fernere Grund wieder, daß jener Strom immer fort sich ergießen darf, weil wir uns nie lange bei einem französischen Werke aufhalten und selten eins für länger bei uns verweilt.

Auf dem Punkte angelangt jedoch, drängt sich, bei allen erheblichen Vortheilen, welche die französische Musik in obigen Beziehungen unbestritten vor der unsrigen voraus hat, eine gewaltige Geneigtheit uns auf zu der Meinung, daß durch andere Vortheile wir wieder mehr als kompensiren und, weit entfernt selbst Gefahr zu laufen, der französischen Musik widerklagend Gefahr bringen können. Indessen was die Gefährlichkeit einer solchen Widerklage gegen die Franzosen betrifft, steht zu befürchten, daß sie nur in einer patriotischen aber trügerischen Einbildung ihren Anhaltspunkt findet. Dankbar müssen wir die Bestrebungen eines Meyerbeer, Habenek, Cherubini, Beriot und anderer in Paris lebender Componisten und Virtuosen anerkennen, ihre geistig etwas ab- und vergriffene Nation mit dem Reichthume unserer Gedanken und Gefühle durch fleißige Aufführung deutscher Kunstwerke wieder an- und aufzufrischen, aber glücklich sind alle diese Säemänner bis jetzt nicht gewesen und werden es auch fernerhin nicht einmal so sehr seyn als jener Säemann im Evangelio, der bekanntlich nicht der glücklichste war. Ich kenne aus langer praktischer Erfahrung die Receptivität des Franzosen hinsichtlich der Summe deutschen künstlerischen und überhaupt geistigen Gesammtgutes: sein Kopf und sein Herz sind so gut als völlig unzugänglich wie für alles Deutsche, so auch für alle deutsche Musik, welche nicht mit dem eigenen Typus des Franzosen quadrirt. Meyerbeers Erzeugnisse machen in Paris großes Glück: aber wen lehren sie den Franzosen achten und fühlen? die deutsche Musik doch wohl nicht, sondern nur das in Deutschland geborne Talent. Ein ächtes deutsches Kunstwerk, überhaupt ein deutsches Geisteszeugnis, kann nur von Männern germanischen Stammes ganz durchdrungen und geistig erfaßt werden, von den Franzosen aber noch viel weniger als von den übrigen Romanen. Für den Franzosen ist das Deutsche eine Chiffre, deren Zeichen er allenfalls wohl zu lernen im Stande ist, aber nimmer deren geheimen Sinn, und dies ist so gewiß, daß die Aufführung einer Beethovenschen Sinfonie z. B. selbst im Conservatoire zu Paris, so viel Aufhebens auch schon davon gemacht wurde, und bei aller Präcision der Execution, dennoch nur etwas sehr Unvollkommenes bleibt, und Mozarts „Don Juan", ungeachtet des glänzenden Ensembles, nicht stümperhafter wohl je und irgendwo zu Gehör kommt als eben dort. Vom Conservatoire an bis zu Musard's Salon hört man täglich deutsche Musik, aber wer kann mir beweisen, daß jemals mehr errungen wird als das bloße Außenwerk und dann höchstens noch die Ahnung, daß etwas Geheimes dahinter verborgen ist? — Nie haben die Franzosen das Gefühl, als seyen sie Eigenthümer der Sache, sondern nur als bittweis Besitzende, welche durch den geringsten ironischen Zug des Eingebornen allen Glauben an sich selbst verlieren. Daher denn auch die oft sehr verkehrten und possirlichen Urtheile über ein deutsches Musikwerk dort, wozu des deutschen Schlesinger Revue et Gazette musicale ja tagtäglich die Belege liefert. Ehren wir den guten Willen, sind auch die Anstrengungen ohne Erfolg, und zwar weil dem Franzosen das innere Organ für das eigenthümlich Deutsche, dies im eigentlichsten Sinne des Worts Musikalische, Poetische, Phantastische fehlt, mit welchem wir glücklich in Regionen streifen mittelst gefärbter Gläser, in die der Franzose mit seinen farblosen nicht hinzureichen vermag. Zugestanden indeß, daß es einigen wenigen Pariser Künstlern gelungen sey und fernerhin gelingen werde, das Deutschthum erträglich in sich aufzunehmen, nachzubilden und ihren Landsleuten einigermaßen einen Begriff davon beizubringen, was folgt daraus für Frankreich und die französische Musik? — Gewiß nicht eine so allgemeine Zugänglichkeit der deutschen Musik dort, als die französische nun schon so lange und in so weiter Ausgedehntheit bei uns behauptet. Und nur alsdann doch wäre die Sache der Betrachtung werth. Aber — wird man sagen — unsere neuromantische (?) Schule wird allem Anschein und aller Wahrscheinlichkeit nach, ja sicher doch wohl dort durchdringen, und dann ist ja von selbst schon die Sache zum Vortheile der

Digitized by Google

deutschen Musik entschieden! — Allerdings steht diese Hoffnung so ziemlich fest; indessen man halte die Werke dieser sogenannten Schule Stück vor Stück gegen französische, und wer nicht findet, wo das An- und wo das Darleihen steht, und damit von selbst zu der Ueberzeugung kommt, auf welcher Seite das Recht ist, auf meiner oder der andern, der hat selbst noch nicht das ächt Nationale in seiner Kunst verspürt. Was zudem der Franzose von uns entlehnt: er verarbeitet es so sehr für den französischen Gaumen, daß der Ursprung wenig sichtbar davon bleibt. Einzelne Formen machen ja die Sache nicht aus, sondern das innere geistige und gemüthliche Element, und darnach werden alle ächten großartigern deutschen Kunstwerke den Franzosen immer noch fremdartiger bleiben, als und die ihrigen insgesammt ziemlich längst bekannt sind. Alle Verarbeitung einer Kunst und ihrer Werke auch für eine andere wird dieser niemals sehr gefährlich, sondern nur die directe, unmittelbare Einwirkung im Originale bleibt zu fürchten, und in dieser Hinsicht hat Frankreich für seine Musik von Deutschland Nichts, Deutschland aber für die seine von Frankreich noch immer Vieles und Bedeutendes zu besorgen.

So kommt es endlich denn nur darauf an, ob wir selbst und mit und unsere Kunst stark und kräftig genug sind, jenem Strome der französischen Musik zu uns herüber einen genügenden Widerstand zu leisten? — Und ich antworte darauf mit Zuversicht und bester Ueberzeugung: gewiß, denn wir haben das tiefere Gemüth, wie den nachhaltigeren Verstand, in der Regel auch den größeren ausdauernderen Fleiß des Individuums, und, wenn gut gehandhabt, die plastischere, der eigentlichen Poesie mehr zugewandte, in Rhythmus und Harmonie gewaltigere Musik. Nie kann ein französisches Musikwerk so kräftig wohlschmeckend, so voll Saft und Nahrung, so voll Gewürz und Duft für die gesammte Menschheit seyn als ein gutes deutsches. Jedes französische Produkt leistet niemals von und nach allen Seiten Etwas, sondern schlägt nur Einzelnes an. Daher sind denn deutsche Compositionen überhaupt auch nur etwas werth, wenn sie in Gehalt, Stoff und Form etwas sehr Bedeutendes leisten, und steht Mittelmäßiges meist unter dem entsprechenden Fremden, weil dieß das Einzelne in der Regel auch mit ganzer Macht erfaßt. In ächt deutscher Composition sind die Schwierigkeiten fast unüberwindbar, wie mir jeder erfahrene Meister, wie ein Spohr, Fr. Schneider u. A. zugestehen wird, der nicht läugnen kann, daß er bei jeder neuen Idee auch die Arbeit wieder von vorn beginnen mußte. Mag darin der Grund liegen, daß wir nicht sonderlich viel des wahrhaft Bedeutsamen auf jeder Zeitepoche haben, und unter dem Streben der Mittelmäßigkeit nach Poesie und tiefer durcharbeitete Form die Gewalt des Falles der Melodie in's Ohr häufig zu Grunde ging und noch immer geht, was dann jenem Strome der populäreren und den Reiz leicht bestechenden französischen Musik ein neues tiefes Bette graben mußte. — Indem ich damit nochmals der französischen Musik eine größere, ausgedehntere, uns selbst für die Nachahmung einladende Herrschaft einräume, mißverstehe man mich jedoch nicht, und glaube am allerwenigsten, daß ich sie für dauernd anerkenne, oder fürchtete, das Franzosenthum könne das Deutschthum in der Musik selbst auf deutschem Boden so gut als ganz verdrängen. Das wird gottlob eine Unmöglichkeit seyn, selbst wenn die Unmöglichkeit eine Wirklichkeit würde, daß Deutschland 500 Jahre als eine französische Provinz darnieder läge. Die Franzosen verstehen überhaupt nicht zu colonisiren, und werden es am allerwenigsten in der Kunst können. Unsere Musik, in ihrem innersten Wesen und in ihrer Reinheit angeschaut, ist zu tief in der Nation gewurzelt, als daß sie jemals auch nur unter den sogenannten gebildeten Classen, die bekanntlich jenem Eindringen des Franzosenthums in der Musik am ersten Thor und Riegel, Ohr und Sinne öffneten, ganz ausgerottet werden könnte, ein so sehr wankelmüthiges und von dem Fremden, vorzüglich den Franzosen abhängiges Volk wir auch zu seyn scheinen, und so beschämt wir uns zugestehen müssen, auch nicht ein einziges eigentlich nationales Lied zu besitzen. Indessen kann auch ein geringer Schaden groß genug seyn und werden, und jeder Schaden, National-Charakteren zugefügt, ist immer ein nur gar zu großer Schaden. Daher liegt es an uns, und wird zur heiligsten Pflicht, jene innere Macht, welche wir dem Drängen des Franzosenthums auch in der Musik auf deutschem Boden entgegen zu setzen vermögen, in ihrem ganzen Umfange und all' ihrer Tiefe und Energie geltend zu machen; und in sofern wir diese Macht besitzen, hinsichtlich innerer Kräfte weit überlegen sind den nur äußerlich herrschenden Franzosen, der Genius jedoch auch, der bei uns seine Wohnung demnach anschlug, niemals in engen Kreisen, sondern mit Freiheit in weitester Ausdehnung wirken will, Herrschaft ihm also auch nach Außen hin Idee wie Bedürfniß ist, wenn anders er nicht erstickt werden soll in sich selbst, wird es ferner uns zur Pflicht, nach den Hebeln mit aller Sorgsamkeit zu greifen, auf welchen diese Herrschaft vorzüglich beruht. Sie errungen, sind wir gewiß, eine größere, tiefer dringende, eine weltenerfüllende Macht in der Musik zu üben, weil sie von Innen wie von Außen ihre Elemente holt, als je Frankreich möglich war. Wir erkannten als den ersten Hebel solcher Herrschaft aber die Centralisation der Kräfte: die Politik will uns kein Mittel dazu geben; nun so muß die Kunst solches aus sich selbst hervorholen, und da ich Ihren Verein, Herr Redakteur und Secretair! — den deutschen National-Verein für Musik und ihre Wissenschaft, verstehe anders ich ihn recht, als ersten, glücklich gepflanzten Keim solcher Centralisation in sich selbst ansehe, so sandte ich denn obige meine Gedanken auch Ihnen zu zur Veröffentlichung in den Jahrbüchern des Vereins, dessen erster Volksruf meine Brust öffnete, und, bei solchen Gedanken, ihm entgegenzauchzen ließ ein — Er lebe! —

Kritik.

1. Wien, bei Tob. Haslinger: *Fantasie* et *Variations* sur des motifs de l'Opera Norma de Bellini pour le Violon avec accompagnement de Piano-

Digitized by Google

forte par *B. Molique.* Oeuv. 13. Propriété de l'Editeur.

II. Leipzig, bei Fr. Hofmeister: Sechs Lieder für eine Bariton- oder Mezzosopranstimme mit Begleitung des Pianoforte, von B. Molique. op. 12. Eigenthum des Verlegers.

Seit länger denn zehn Jahren nun schon ist Molique, gereift für sie in Schule und Erfahrung, in der Composition thätig, und doch begegnen wir hier erst seinem zwölften und dreizehnten öffentlich erschienenen Werke, dem sich freilich, wie wir hören, in Bälde noch einige andere anreihen werden. Er theilt also mit vielen anderen Componisten nicht jene überreiche Produktivität, die in jedem neuen Verlagskataloge denselben Namen und oft in der mehrfachsten Anzahl erblicken läßt; er läßt sparsam seine Muse nur ins Leben treten, und gestattet ihr keineswegs ein Vordrängen, das sich nur zu leicht dem lebhaften und regen Talente zugesellt. Doch — das muß gleich vorweg bemerkt werden — desto Gediegeneres schafft er auch, und was wir noch von ihm gesehen und gehört haben, trägt den Stempel einer innern Nothwendigkeit an sich, die gleichsam nicht duldete ein längeres Verschließen der wach gewordenen Idee und Gefühle in sich selbst. Welch' schönes, würdiges Licht dieser Zug auf seinen ganzen künstlerischen Charakter wirft, bedarf für den Einsichtsvollen wohl meiner Auseinandersetzung nicht mehr. Kunstwerke sind, genau genommen, keine bloße Geistesprodukte, geschaffen durch die kalte Thätigkeit eines scharfen Denkvermögens, die bei gesundem Organismus ziemlich stets rege erhalten werden kann, sondern sind Werke der innern Begeisterung zugleich, die ihre Hebel und zündenden Funken aber nicht alle Tage und so wenig von Innen als von Außen her holen kann, wenn sie in Wahrheit zu einer heilsamen Fruchtbarkeit übergehen soll. Ein Glück für den Tondichter, den Umstände allerlei Art nicht hindern, den Augenblick dieser Begeisterung abzuwarten, und dann sorglos, unbekümmert um einen die Freiheit beengenden Zweck, nachzubilden, was sein inneres Auge erschaut; aber Ehre auch dem, der alle jene Umstände, die so hindernd ihm in den Weg treten können, überwältigt und aller äußern Aufforderung ungeachtet, nur in dem Augenblicke die Feder zum Niederschreiben der Dichtung in die Hand nimmt, wo die Aufforderung von Innen, die Nöthigung aus seinem eigenen Ich sich ihm darbietet. Molique scheint ein solcher Componist zu seyn, und desto vollkommener treten seine tondichterischen Arbeiten auch hervor, desto achtungsvoller müssen wir ihm und diesen begegnen, doch von einem desto höheren Standpunkte aus auch den Maaßstab sie anlegen, wo es darauf ankommt, ein volles Urtheil über sie zu fällen. Nur Kunstwerke im wahren Sinne des Worts, in welcher Richtung auch, will Molique demnach uns liefern, nun so nehmen wir sie auch nur entgegen als solche, und nicht etwa als bloße Gaben der Zeit, der Umstände und des Zwecks der bloßen Unterhaltung, und wenn wir sie prüfen, so haben wir das Recht, ja sind in solcher Weise gezwungen sogar, dabei auch nur auszugehen von dem Mittelpunkte der Kunst selbst.

Ad. I. Hr. Molique betitelt dieses Werk „Fantasie und Variationen über ein Thema" ꝛc. Wir wissen, wir wir gewöhnlich nach solchem Titel zu erwarten haben: einen kurzen Einleitungssatz von mehr oder weniger Bedeutung, dann das Thema, hierüber ein halb Dutzend Variationen, in denen majore und minore nebst Allegro und Adagio gehörigermaßen mit einander abwechseln, und endlich ein Finale, in welchem die Technik möglichst glänzend noch eine Staunen erregende Bravour offenbart. Das der gewöhnliche Zuschnitt so beliebter Compositionen, für welches Instrument auch; ob ein innerer Zusammenhang dabei unter den einzelnen Sätzen statt hat, kümmert wenig. Nicht so M. hier, und er beweist damit von vorn herein, von der Wahl des Titels an schon, wie vollkommen bewußt er sich bei seinen Arbeiten auch seines Willens und seiner Aufgabe ist, und wie im wahren Sinne des Worts er herrscht, nicht sowohl über die Mittel, als und insbesondere auch über das eigentliche Object der künstlerischen Darstellung. Zum Thema wählte er jene vom Chor beantwortete lebenfrische Cavatine des Oroviſt in bezeichneter Oper, und das Verhältniß, in welcher die Cantilene zum Tuttigesange des Chors steht, bot ihm die schicklichste Verknüpfung auch von Solosatz und Tutti. Doch die Idee, welche die vielbekannte und vielgeliebte Melodie ausspricht, ihr ganzer Lebenshauch, durchweht von der ersten bis zur letzten Note auch die ganze Composition, die dadurch in Wahrheit zu einer Fantasie über dieses Thema mit und zwar nur eingewebten Variationen werden mußte, deren indeß eigentlich nur drei vorhanden sind, um die weitere Ausdehnung jener Idee, die allein nur Darstellung dieser größern Fantasie werden konnte, den weiteren Kreis der Gefühlsassociation, der vom Punkte jenes Hauptgefühls aus durchlaufen werden mußte, nicht zu stören. Die Composition ist ursprünglich für Violine und Orchester geschrieben, und überraschen wird jeden Kundigen die sinnige Verwebung von Solo- und Orchesterparthie, besonders in dem Einleitungssatze. Das Pianoforte ersetzt letztere, doch, wie sich aus den in der Prineipalstimme angedeuteten Stellen ersehen läßt, schwerlich auch nur mit der möglichen Vollendung eines Surrogats. Es drückt sich ein Gefühl der Unzertrennlichkeit in dem Ganzen aus, das wir bei bloßer Clavierbegleitung nicht befriedigt finden. Doch auch in vorliegender Verjüngung des Werks, so sehr es in seiner ersten vollkommenen Gestalt nothwendig ein noch weit vollendeteres Aussehen gewinnen muß — die Sache ergiebt es — bleibt keine Forderung, die wir an es zu machen berechtigt sind, eigentlich ungetilgt. Bei aller Frische und allem reichen Wechsel der Figuren, die als objectivirte Fantasie neben seiner Eigenschaft als eigentliches Kunsterzeugniß es doch zugleich auch als eine Gabe für die Unterhaltung gestalten, herrscht vor Allem eine musterhafte Ordnung in dem Ganzen, und ein Rhythmus, der über den Rhythmus im Kleinen, in Takt und Glied, hinaus uns umfängt mit einer so wohlthuenden Grazie, daß wir nicht wüßten, wo eine Note weggelassen oder zugesetzt werden könnte, ohne diese innere Schönheit der Bewegung zugleich auch zu stören. Eine Variation mehr oder weniger und das Werk hörte auf, das zu seyn, was es ist, ein glänzender, dankbarer Concertsatz, ohne eigentliches concer-

Digitized by Google

tirendes Element; ein Tonwerk, unzweifelhaft berechnet für Herz und Ohr, und doch dem Studium zugleich auch ein reicher Vorwurf; denn innerlich fest an Kraft und Zartheit, wird doch äußerlich auch dem Geschmacke der Zeit Nichts vergeben, und das Interesse des Instrumentes gehoben, wie endlich durchgehends der strengsten Correktheit Genüge geleistet. Nur der technisch vollendete Virtuos wird die vielen Schwierigkeiten, die das Werk bietet (besonders in zweiter Variation, wo wie auf einer Welle das Thema in leichten Accenten sich fortschaukelt auf einer fortlaufenden Triolenreihe), überwinden können, doch ist den Unerfahrenen durch Beisatz der Applicatur an zweifelhaften Fällen eine bedeutende Erleichterung geschaffen; und so scheide ich in der Ueberzeugung von dem auch in seinem prachtvollen Aeußern sich sehr empfehlenden Werke, daß es eben so viele Freunde finden wird, als es mir Vergnügen machte.

Ad II. So viel ich weiß, ist dies der erste Versuch, den Molique in der eigentlichen, d. h. im engeren Sinne des Worts lyrischen Composition macht, und gehen wir über den Titel hinweg, so ist in der That zu bewundern der hohe Grad von Vollkommenheit, in welcher ihm derselbe gelang. Ich sage: „wenn wir über den Titel hinweggehen," — allerdings, denn für wirkliche Lieder kann ich diese Compositionen nicht halten, sondern es sind Gesänge, Dichtungen, deren Ausdruck in Tönen, in ächt musikalischen Weisen wieder gegeben wurde. Auch die Texte selbst schon weichen von der Eigenschaft eigentlicher Lieder der Mehrzahl nach ab, oder behandelte sie Molique doch nicht so. Das Lied beruht auf der Darstellung nur eines Gefühls, das die Seele sanft bewegt; es ist der Ton der reinen Freude, der Beruhigung und der Hoffnung. Daher die Bedingung seiner großen Einfachheit und Gleichförmigkeit. Wo aber findet sich von alle Diesem, was das Lied im eigentlichsten Sinne des Worts charakterisirt, in vorliegenden Compositionen, der Dichtung wie Musik nach, Nr. 2, 4 und 6 ausgenommen, Viel oder auch nur Etwas? — Nach meinem Dafürhalten also sind sie, bis auf die bezeichneten wenigstens, keine Lieder, sondern Gesänge; als solche überhaupt aber betrachtet behaupten sie einen bedeutenden Werth. Unter allen Gattungen von Tonstücken ist die lyrische Composition die reinste, natürlichste, unmittelbarste, gleichsam musikalischeste; der Componist hat hier keine bestimmte und eigene Rolle mehr, sondern seine Person, sein eigenes Ich verschwindet für den Augenblick, so daß die Muse selbst gleichsam durch ihn zu singen scheint, und wenn das Werk gelungen ist, jedes gebildete Individuum sich in der Darstellung wieder erkennt. Wort und Ton, welchen jenes hervorrief, bis auf die Begleitung hin, muß identisch erscheinen mit sich selbst. Es darf sich auch nicht einmal das Gefühl der Möglichkeit uns aufdringen, daß das Eine ohne das Andere seyn könnte. Und nun bitte ich, die sogenannten Lieder zur Hand zu nehmen, und mit Lust, d. h. recht sie vorgetragen, werden sie wiederklingen auch in dem Innersten. Das erste Lied oder vielmehr der erste Gesang ist „die stille See" von Prokesch von Osten; Nr. 2, das mehr schon Anspruch auf den Namen eines Liedes machen kann, ein Lied von Wilhelmine von Chezi; Nr. 3 „das Leiermädchen" von Prokesch von Osten; Nr. 4 „Hammchen über Alles" von Gerhard; Nr. 5 „Lied in der See" von Prokesch von Osten, und Nr. 6 „die Thräne" von Lynker. In der That, man sieht, Molique versteht nicht blos das Instrument, sondern auch die Stimme zu behandeln, und vor allen Dingen: er weiß, einen gegebenen Text zu seinem eigenen zu machen, in sich aufzunehmen, was Hauptbedingung ist, soll irgend eine Vocalmusik gut gelingen, doch auch eine höhere Bildung des Geistes noch voraussetzt, als die blos musikalische vielfach gewährt. Es lag ein tiefer Sinn, eine volle Wahrheit in den Worten, mit welchen einer meiner Bekannten über diese Gesänge urtheilte, als er auf mein Gesuch sie mir vorsang: „mag man davon hinwegthun, was man will, Melodie oder Accompagnement, und es bleibt wohl ein Halbes über, gleichwohl aber immer noch auch ein Ganzes, sogar ein ganzes Kunstwerk; jedes läßt sich hören, und hören wir Beides zusammen dann, so fühlen wir doch erst, daß wir ein Ganzes gehört." Den tiefsten Eindruck auf mich machte damals Nr. 5 „das Lied in der See" (Fis-Moll), und je mehr und aufmerksamer ich es jetzt betrachte, desto vollendeter scheint es mir auch zu seyn. Hier ist nirgends eine auf Effect berechnete, nirgends eine augenscheinlich durchdachte Tonverbindung, und doch Alles von ächt künstlerischer Wirkung, d. h. Sinn und Empfindung der Worte in musikalisch verherrlichter Weise wiedergebend. Und wodurch alle Gesänge vornehmlich sich auszeichnen, glaube ich, ist, neben einer seltenen declamatorischen Treue, originellen Einkleidung, und reichen Melodie, ihre rein individuelle Haltung, ihr deutscher Charakter, ihre blos auf das Gemüth auch in musikalischer Hinsicht gerichtete Bearbeitung, die von Allem, was blos reizen und unterhalten kann, sich entblößt.

Bei solchem Erfund denn bleibt nur noch ein Wunsch uns übrig: daß wir dem geschätzten Componisten bald wieder auch auf diesem neu betretenen Wege und in größern Werken zwar begegnen möchten.

Dr. G. Schilling.

Franz Xaver Eisenhofer.

So viel ich weiß, steht nirgends noch eine gebührende Charakteristik oder kurze Lebensgeschichte dieses auch und besonders als Liedercomponist so sehr verdienten Mannes, selbst nicht in Schillings „Universallexicon der Tonkunst," und so mag einiges dahin Gehörige um so passender hier seine Stelle finden, als Eisenhofer auch unserem Vereine als ehrenhaftes Mitglied zugehört. Er ward am 29. November 1783 zu Ilmmünster in Oberbaiern geboren, und erhielt neben dem Besuche der deutschen Schule seines Geburtsorts bald auch von dem Pfarrer daselbst Unterricht in der lateinischen Sprache. Zugleich ließ ihn sein Vater, Amtmann der zum Collegiatstifte unserer lieben Frauen in München gehörigen

Digitized by Google

Hofmarkt, welcher selbst sang und Violin spielte, im Singen und Geigen unterrichten. Mit eilf Jahren kam der Knabe aus dem väterlichen Hause, und zwar zuerst in das Seminarium des nahen Benediktinerklosters Scheyern, von da in das Seminarium zu Neuburg an der Donau, und dann in das zu München, wo er im letzten Jahre seiner Gymnasialstudien zugleich Subpräfekt war. In diesen drei Seminarien genoß er als Sänger und Violinspieler einen Freiplatz, und daher unentgeltliche Verpflegung bis zum Schlusse der Gymnasialstudien. Während er hierauf an dem Lyceum zu München, und inzwischen ein Semester an der Universität Salzburg, die allgemeinen und theologischen Wissenschaften betrieb, pflegte er nebenbei besonders die Philologie, unter Leitung des berühmten Philologen Friedrich Jakobs, welcher damals an dem Lyceum zu München Vorlesungen hielt, und einen kleinen Kreis von jungen Freunden der Sprachkunde um sich versammelt hatte. Die Pflege dieser Wissenschaft setzte er später zu Landshut fort, unter Leitung des Professors Ast.

Neben dieser literarischen Bildung betrieb Eisenhofer unausgesetzt die musikalische. Kaum hatte er im Singen und Geigen ein Paar Jahre Unterricht erhalten, so versuchte er schon Duette für zwei Violinen, und einzelne Stücke für die Kirche zu schreiben, bis er als Singknabe zu Scheyern eine ganze Messe mit vollem Orchester ausarbeitete, und mit seinen Jugendgespielen probirte.

Wiewohl diese Versuche aller Anleitung entbehrten, so gewann ihm doch jene Messe die Zuneigung des Pater Marianus, der ihm einigen Unterricht in dem s. g. Generalbaß gab, und ihm die Versuche in der Tonsetzkunst ausbesserte, worüber der kunsteifrige Knabe überaus erfreut war. Während er sich hierauf in dem Seminarium zu Neuburg übte, Tonstücke — wie wir sagen — zu arrangiren, versuchte er sich zugleich auf verschiedenen Instrumenten, als: Horn, Fagott, Oboe, Klavier und besonders Klarinett, das er unter den Blasinstrumenten damals am meisten betrieb. So vorbereitet kam er nach München in das Seminarium, wo er bald Gelegenheit hatte, die ersten Meisterwerke der Tonkunst dargestellt zu hören, als Seminarist und Sänger an den Chören der großen Oratorien, Cantaten und Opern des Hofordhesters thätigen Antheil zu nehmen, und allmählig den damals in München berühmtesten Männern in der Tonkunst, Winter, Danzi, Cannabich, Maurer, Schack und Andern, als ein der Tonkunst beflissener Jüngling bekannt zu werden.

Durch jene Tonwerke und durch die Verehrung gegen diese ausgezeichneten Tonkünstler begeistert, machte er nun verschiedene Versuche in der Tonsetzkunst, als: Concertante für Violin, Flöte und Klarinett mit Orchesterbegleitung; Friedenscantate, wozu er den Text selber dichtete; mehrere Stücke für s. g. Harmoniemusik, und endlich eine große Symphonie. Zu derselben Zeit lernte er auch während seines kurzen Aufenthaltes in Salzburg auf Empfehlung des churfürstlich baierischen Hofsängers Lasser den berühmten Michael Haydn kennen, welchem er mehrere seiner Compositionen vorlegte, indem er durch die Unterweisung dieses ausgezeichneten Mannes seine musikalische Bildung ebenfalls zu vervollständigen suchte.

Als er, eben angehender Candidat der allgemeinen Wissenschaften, die Aufführung seiner oben bemerkten großen Symphonie bei einer Schulfeierlichkeit in Gegenwart des General-Schul- und Studien-Directors Freiherrn von Frauenberg (nachher Erzbischof in Bamberg) dirigirte, fand sich dieser Jugendgönner dadurch veranlaßt, ihn mit seinem kunstverwandten Jugend- und Schulfreund Ett auf öffentliche Kosten dem berühmten Theoretiker der Tonkunst und Hof-Claviermeister Grätz zu übergeben, der immer mehreren jungen Tonkünstlern Unterricht, vornehmlich in der Harmonielehre und im Contrapunkt, ertheilte. Da ihm das Glück zu Theil wurde, schon während seiner theologischen Studien, und auch noch ein Paar Jahre darnach in einem ansehnlichen Hause Münchens als Erzieher liebevoll aufgenommen zu seyn, benutzte er, nun sorgenfrei, neben der Pflege der Wissenschaften jenes ausgezeichneten Tonlehrers Leitung in stiller Zurückgezogenheit.

In dieser Zeit entstanden seine ersten Gesänge für vier Männerstimmen, deren Manuscript sich bald die Falter'sche Musikhandlung in München zu verschaffen suchte, und deren Herausgabe solches Aufsehen machte, daß nicht lange darauf eine zweite Auflage folgen mußte. Dadurch wurde Eisenhofers Name in kurzer Zeit rühmlichst bekannt.

Später machte er mit seinen Zöglingen eine Reise nach Südfrankreich. Während seines fast 1 Jahr langen Aufenthaltes zu Montpellier nahm er als Mitglied des Athenäum daselbst an den musikalischen Productionen Antheil, und schrieb aus dieser Veranlassung eine Scene für Tenor mit Orchesterbegleitung „das Ständchen", welches er sowohl dort als später in der Harmonie zu Würzburg unter dem rauschendsten Beifalle aller Zuhörer vortrug. Mitglieder dieses Athenäum waren mehrere junge Männer, welche ihre musikalische Bildung in dem Conservatorium zu Paris genossen hatten, in deren Umgang er Gelegenheit hatte, die Eigenthümlichkeiten des musikalischen Geistes dieses Institutes und den damaligen Stand der französischen Musik kennen zu lernen.

(Schluß folgt).

Feuilleton.

Des Capellmeisters Lachner in München erste Oper „Alidia" ward bei ihrer ersten Aufführung dort zwar nicht mit dem Enthusiasmus aufgenommen, der heutigen Tags fast nothwendig scheint, wenn ein deutsches Werk der Art Glück machen soll, aber wie sachverständige Männer mich versichern, zeugt sie dennoch von vielem Talente und einem unzweideutigen Berufe des Verfassers für diese Gattung von Tondichtung.

Am 6. d. M. ward Ferd. Paers Todtenfeier in der Kirche Saint-Roche zu Paris begangen. Den Sarg umgaben zunächst die Angehörigen des Entschlafenen; dann saß man nach ihnen in der Nähe fast alle jin Paris jetzt gegenwärtigen großen Tonmeister Frankreichs, Deutschlands, Italiens, als Berlioz, Auber, Meyerbeer, Spontini, Cherubini, Beriot u. s. w. versammelt. Die Or-

Digitized by Google

chester des Conservatoriums führten während der Messe unter Hahneels und Panferons Leitung mehrere religiöse Musikwerke auf; nach deren Schluß setzte sich der lange Trauerzug nach dem Kirchhofe Père-Lachaise in Bewegung; Carafa und Halevy hielten Reden am Grabe, und nun — ruht er todt in der Erde, uns in seinen Werken vornehmlich die große Warnung hinterlassend, daß der Verrath seiner eigenen Nationalität immer auch nur in der Erschlaffung seiner eigenen geistigen Kraft bei einem Künstler sein Ende findet. Wohl Früchte tragen kann ein musikalisches Talent auf fremden Boden, aber niemals werden sie dort zu solcher Reife auch gelangen, als wären von nationalem Geiste sie auch gepflegt. Von italischen Brüsten genährt und unter italischem Himmel seinen künstlerischen Geist eingesogen, wanderte Paer aus und wollte ausländischen Geschmack die Richtschnur seines ferneren Schaffens werden lassen: aber was ist aus ihm, aus seiner Kunst geworden? — von dem Augenblicke an ein Kampf zwischen Freiheit und demgemäßer Fessel, welcher endete mit einem bastardischen Siege; ein Gegensatz, bei welchem auf hohem Opferaltare die Flamme der Mode verzehrte das Schönste, was früher seinen Geist geziert — die Originalität, und die erloschen endlich Nichts ihm mehr ließ als den gefälligen Copiergriffel. Ein andermal vielleicht mehr über den Punkt.

Nur zum Beweise, daß auch die Postbureaux dem Rufe eines musikalischen Schriftstellers und unsers Vereins nicht verschlossen sind, und daß wir uns also durchaus nicht als von der Welt so sehr verlassen und ausgeschieden denken dürfen, erzähle ich die Thatsache hier, daß am 7. d. M. in London ein Brief auf die Post gegeben wurde unter der einfachen Adresse:

Dr. Gustav Schilling
f. d. Soc. nat. mvsic.
Germany.

und derselbe gleichwohl richtig vor einem Paar Tagen an den Ort seiner Bestimmung kam. Der Absender kennt recht wohl zwar meinen Wohnort, muß in der Eile aber das Stuttgart auf der Adresse vergessen haben.

Am 8. Mai ward bekanntlich hier in Stuttgart das endlich fertig gewordene und aufgestellte Schillers-Monument feierlich enthüllt: es ist ein wahrhaft schönes Werk seiner Kunst, den herrlichsten erhabensten Anblick gewährend, und auf den, der Schiller, d. h. sein geistiges Ich, kennt, unverbrüchlich auch den tiefsten Eindruck bewirkend. Rührend zugleich war die Scene, wie groß der Augenblick, als unter Glockengeläute und Musikgetön der einzige 12jährige Enkel Schillers den weiten Mantel lüftete und durch einen leisen Windstoß gehoben der Meister, wie ein Geist dem Grabe entstiegen, in schöner Stellung daraus hervortrat. Doch kann ich nicht begreifen, warum man dieses Fest in vielen Berichten durchaus auch zu einem musikalischen Feyerlein will? — Daß mit Gesang und Spiel der Tag und Augenblick verherrlicht wurde, ist natürlich, denn wo das Herz voll ist, findet es im Worte dieß seine Befriedigung mehr, sondern lindet in Tönen es sein Bestes und Innerstes jenem Ziele entgegen, wohin Worte — niemals reichen. So hatten sich denn aus Nah und Fern auch die Liederkränze klein und groß, gut und schlecht versammelt, und eine interessante Erscheinung gewährte unter ihren vielen Zeichen und Fahnen die alte, mit sinnigen Reimsprüchen und anmuthigen Bildern verzierte Meistersangesfahne, die einzige vielleicht in Deutschland noch gut erhaltene, die aus dem herübergebracht war und den Liedersang von dorther eröffnete. Allein demungeachtet sehe ich nicht ein, wie, von welcher Seite das Fest eine eigentliche musikalische Bedeutung anspruchen im Stande ist? — So wenig ein in- als ein ertensiver Grund liegt dafür vor. Ja will gern zugeben, daß auf den würtembergischen Volksgesang insbesondere Schiller in sofern einen fördernden Einfluß übte, als die Idee, ihm ein Denkmal zu errichten, aus dem Kreise des Stuttgarter Liederkranzes hervorging, und nun, am die Idee auch zu verwirklichen, von dieser Sängergesellschaft seit 12 Jahren schon zum Oefteren Feste veranstaltet wurden, die viel besucht und ihrer Volksthümlichkeit wegen so häufige Nachahmung im Lande selbst dann fanden, daß nach und nach an jedem Orte fast ähnliche Gesellschaften entstanden, die zur Hebung des Volksgesanges unverkennbarlich wesentlich beitragen mußten; allein eine für die musikalische Welt im Allgemeinen wichtige und große Erscheinung ist er, Schiller, deshalb doch nicht. Man zeige auch nur eine Seite unserer Kunst mir, auf welche er besonders gewirkt! — Daß mehrere seiner Gedichte in Musik gesetzt worden, gehört nicht dahin. Im Gegentheile aber lassen sich Punkte wohl auffinden, wo er unserer Kunst offenbar geschadet. Man schaue in Zumsteeg's Compositionen und hatte seine Gedichte daneben, und der Beweis ist da. Es hat wohl wenige so wahrhaft innige Jugendfreunde gegeben als Schiller und Zumsteeg; eine wahrhafte Sympathie der Seelen umfing sie; aber sollte nicht eben diese Vertrautheit des Umgangs mit Schiller, diese ganze Hingebung an ihn, auch Schuld gewesen seyn an der Richtung, die Zumsteeg's offenbar eminentes Talent genommen, und an den Mängeln, an welchen dieses im Augenblicke seiner ersten Produktivität litt, welche wiederum aber die unablängbare Ursache werden mußten, daß Zumsteeg früher für und verloren ging, als seine künstlerische Kraft sie sich es verdiente? — Was wäre Zumsteeg bei der außerordentlichen Größe dieser Kraft ohne jenen unbeschränken Einfluß Schillers auf ihn für uns vielleicht geworden? — ich behaupte eine Erscheinung für die Ewigkeit wie Mozart und Beethoven. Jener Einfluß aber unterdrückte jedes lyrische Element in ihm, das eine ganze Tondichtung durchpulsiren und in ihren gehemmten Fluß beleben muß, und so gingen mit seiner Erscheinung auch alle seine schönsten, jugendlich feurigen Kräfte für uns verloren, und ist uns nur das geblieben, was der spätere Kampf mit jener musikalischen Unterdrückheit, zu welchem ein Mozart ihn besonders aufreurte, gebar. Anders verhält es sich mit Göthe, dessen von Natur aus lyrischer Geist eine wahre Zündschnur in ein verborgenes musikalisches Talent zu werfen vermochte, was sein Verhältniß zu Zelter beweist. Er ist auch uns eine merkwürdige Erscheinung, und wird und muß es ewig bleiben. Noch weniger aber als von Innen liegt von Außen her ein Grund vor, dem Feste eine musikalische Bedeutung auch zu geben. Die 1000 Sänger, welche allerdings an dem Tage hier versammelt waren, bestanden zum größten Theile aus lauter musikalisch sehr ungebildeten Dilettanten, und nur ein Lied, das „Was schwellt und heut so hoch die Brust", ward von ihnen gemeinschaftlich ausgeführt, brachte aber keine größere Wirkung hervor, als hätten 100 andere tüchtige Sänger es vorgetragen. Im Uebrigen sangen die 45 Liederkränze jeder einzeln seine Gesänge und bisweilen in nicht sonderlich musikalischer Weise. Die Fest-Cantate war von Lindpaintner componirt und ward unter seiner Leitung auch von dem Stuttgarter Liederkranze mit begeisterter Harmonienmusik ausgeführt, aber ich zweifle, daß Lindpaintner selbst sonderliche Freude daran hatte. Und was war sonst? — Ein Festmarsch von dem Militär-Capellmeister Kübner mag Vielen das Imponirendste gewesen seyn, wenn wir nicht einen Augenblick der Nachfeier in Berührung bringen wollen, der in der That auch für mich viel Interessantes hatte. Am Abend des Tages nämlich waren auf der sogenannten Weißenburg, einer der Stuttgart umgebenden Anhöhen, die einen vollen Blick über das ganze Thal gewährt und einen Pavillon trägt, ziemlich alle Künstler und Kunstfreunde versammelt, die edlen Meister Cornelius und Stiglmeier in der Mitte, und bald um sie ein Kreis der Liederkränze. Da erhob sich auf einmal Cornelius als Musikgeist und die Sänger im Chor fielen ein: man denke sich den Jubel, beschreiben kann ich ihn nicht. Es war ein historischer Moment, wo der ruhmwürdigste Repräsentant der ausübenden deutschen Musikkunst der Zaubermacht des frisch erwachten Volksgesanges huldigte, dessen Vergangenheit verzgenswürdigst war durch jene flackernde Meistersängerfahne. Die Kunst der Farbe und der Töne reichten sich hier die Hände. Ich schließe, um das Andenken dieses Augenblicks mir nicht sobald zu verwischen. Er war schön, erhebend.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 3. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 9. 30. Mai 1839.

Mozart und Gluck.

Aus den von Hotho herausgegebenen „Vorstudien für Leben und Kunst."

Bei dieser Vorliebe wirst Du mir es zu Gute halten, wenn ich in Rücksicht auf dramatische Behandlung und Wirkung nun auch dem Don Juan vor allen anderen Mozart'schen Opern den unbedingten Vorzug gab. Heute zwar, muß ich gestehen, gehöre ich selber zu denen, die sich des Spottes nicht erwehren können, wenn sie immer und immer bei griechischen Sculpturen vom Bellvederischen Apoll, bei mittelaltriger Baukunst vom Straßburger Münster und dem Dome zu Köln, bei Raphael von der Sixtinischen Madonna, bei deutschen Dichtern von Göthe und Schiller, von Faust und der Jungfrau, bei Mozart wieder und wieder von Don Juan und nur von Don Juan mit hoffärtiger Dilettanten-Begeisterung reden und schwatzen hören, ja fast hätte ich aus vornehmer Kennerschaft das letztemal in Dresden besagte Madonna kaum angesehen, und schäme mich in schwacher Stunde beinahe, daß mich das unaufhörliche Schreiben über die eine Oper, als gäbe es keine zweite, auch bei Dir könnte lächerlich machen — aber das hilft mir Alles so viel als gar nichts — ich konnte mich damals nicht aus jenen Tonschlingen erlösen, und wahrhaftig, ich kann es heute eben so wenig. Glückliche Tage eines reinen Entzückens, das sich unschuldig ohne weiteren Nebenzweck dem redlichen Streben hingiebt, das Vollendete vollständig zu genießen und zu erkennen! Du weißt es aus eigener Erfahrung, welche tiefe Wunden eine gelehrte Kunstkennerschaft schlägt, so daß selbst ein weitumschauender Blick, ein unbefangenes Gemüth und nach jeder Seite hin gebildeter Geist nach langem Mühen sich dennoch kaum aus den tausend Zweifeln, den schiefen Ansichten und halbwahren Theorien zu der ächten Ursprünglichkeit in erhöhter Weise wiederherzustellen im Stande ist. Laß mich deshalb die Lust jener frohen Tage so unverfälscht, als mir jetzt noch irgend möglich ist, wiederholen. Ich machte es mir förmlich zum Fest, den Don Juan auch innerhalb der Mozart'schen Werke, als den Gipfel dramatischer Opernmusik zu bewundern. Den Mithridat kannte ich gar nicht, Idomeneo nur theilweise, Belmonte dagegen war mir ganz gegenwärtig, in den Figaro hatte ich mich oft genug hineingelebt, *cosi fan tutte* haftete nur allzufest in meinem Gedächtniß, die Zauberflöte, wie sich von selbst versteht, wußte ich seit langen Jahren schon halb auswendig, und auch auf den Titus hatte ich die nöthige Aufmerksamkeit gerichtet. Mit diesen jüngeren und älteren Geschwistern konnt' ich also meinen Liebling vergleichen. Da stellte ich mir sogleich die Jugendopern in einen ersten Kreis zu einander; dann als die nächstverwandten rückte ich Belmonte und Figaro nahe an Don Juan heran, und ließ zum Schlusse endlich *cosi fan tutte*, die Zauberflöte und den Titus folgen. Kaum hatte ich diese reiche Entwicklung mit Einem Blicke zusammengefaßt, als sich mir plötzlich ein neuer Blick in diese Welt eröffnete. Liebe, die innigste, zärtlichste, klagendste, seligste Liebe; scherzend, neckend, als naive Naturempfindung; als tiefster Seelenerguß; muthig, entschlossen, ausdauernd, flüchtig, verkannt, unschuldig, verirrend, sündig, und immer lebendig vom Ohr ins Herz, vom Herzen ins Ohr süß sich einschmeichelnd oder unwiderstehlich eindringend, das ist die eigentliche Seele aller Mozart'schen Opern. Schon seit lange war ich gewohnt gewesen, Gluck und Mozart als die Wendepunkte der neuen dramatischen Musik neben einander zu betrachten, und konnte nicht müde werden, mich in den geistigen Gehalt der Empfindungen, der ihre Melodien beseelt, immer von Neuem hineinzudenken. Den Vergleich Glucks mit den Griechen hatte ich bis zum Ueberdruß gelesen, gehört und nachgesprochen, und dennoch standen sie mir himmelweit von einander ab; Mozart war oft genug der musikalische Shakspeare genannt, und doch konnte ich mir die Beiden nie vereinen. Ich mußte mir ihre Eigenthümlichkeiten in anderer Weise klar machen. Von den früheren und frühesten Opern Glucks wußte ich kaum, daß sie überhaupt geschrieben seien; von den späteren hatte ich nur die Iphigenien, die Armide und Alceste vollständig und häufig gehört; den Orfeo leider nur fragmentarisch. Dieser, freilich vorzüglichsten Meisterwerke konnte ich mich deßhalb allein erinnern. Sie hatten mir eine neue Tonwelt aufgeschlossen! Die Klagen eines ganzen Volkes um den kranken König, die treue Liebe einer Gattin und Mutter, die sich dem Tode weiht, damit der Gatte zu neuem Leben der Stadt, dem Volke, den Kindern erhalten bleibe, der heroische Muth, der selbst die Unterwelt besiegt; eine Schaar von Jungfrauen an fremder Küste weinend um die blauen Berge der Heimath, eine Königs-

Digitized by Google

tocher klagend um die Ihren, deren Aschenkrug selbst ans Herz zu drücken ihr nicht vergönnt ist, der Verfolgungsschrecken eines strafenden Muttermordes, die unverbrüchliche Freundschaft eines Heldenpaares; eine Mutter, welche die geliebteste der Töchter dem Wunsche des Volkes, dem Wohle des Heeres gräßlich hinopfern soll, und was nur immer dem Menschen im Schooße der heiligen Familienliebe, im Kreise des Staates und Vaterlandes als das Höchste verehrungswerth erscheint — durch dieses Lebensbereich strömen die Gluck'schen Töne so rein und klar dahin, daß, wer sie aufnimmt und in sich walten läßt, durch sie in sich selber rein und klar wird. Denn von den edelsten Empfindungen dieser Gebiete sind alle Zwecke und Wünsche der Gluck'schen Gestalten in seinen besten Opern ganz durchzogen und ausgefüllt, und es ist kein Ort des Herzens übrig, wo sie nicht herrschten. So wenig aber bleibt die Macht solcher reinen Leidenschaft dem innersten Gemüthe der Helden und Jungfrauen fremd, daß sie dieselben vielmehr als das Eigenste ihrer Brust empfinden und aussprechen. Aus dieser trennungslosen Vereinigung allein läßt sich Glucks musikalische Plastik erklären, deren Töne die Milder, wie vor ihr fast noch keine Sängerin gebiegener wiedergab. Aber wie weit überragt er zugleich jeden Griechen an Zärtlichkeit des Herzens, wie weit an Rührung und Tiefe es Gemüths, und in dieser Hinsicht hat mir die Milder nicht jedesmal ganz genügen können. Denn, bei den meinigen Göttern! Gluck ist und bleibt ein moderner Componist. Könnten wir unsere innerste Brust nur von uns selber und unserer persönlichen Empfindung befreien, um ganz nur Tochter, Schwester, Mutter, Freund, Volk, oder König zu seyn, alle Schmerzen und Leidenschaften, die aus so reinen Verhältnissen fließen, und nur einzig diese in uns in engster Verbindung sich bewegen lassen, feine gemäßeren Töne würden wir auch jetzt noch für solche Gefühle finden können. Aber wie soll ich Dir in der Kürze deutlich machen, was ich meine und wie ich es meine. Denn nun fürchte ich wieder, Du verständest mich so, als glaubte ich, den Gluck'schen Gestalten fehlte, wie den französischen kahlen Tragödienhelden mit ihrer regelrechten Rhetorik der Leidenschaft, jede Individualität, durch welche eine Empfindung sich erst, als gerade diesem Herzen angehörig, kund thut. Wie hätte uns neuere, dann je Gluck'sche Musik so völlig in sich hineinziehen können! Nein! Alceste, Iphigenie, Orest, Pylades, Klytemnestra sind ganze Menschen, und wenn auch von allgemeinen Empfindungen beseelt, dennoch volle Individuen, und nicht nur die oberflächliche Personification einer Mutter, einer Jungfrau, einer Tochter oder Schwester. Aber wie ihre Empfindung, da sie so ganz mit dem verwebt sind, was den wahren Gehalt des menschlichen Daseyns in Familie und Vaterland ausmacht, sich nicht bis zu jener letzten Innigkeit vertieft, die mehr sich selbst, als solchen Gehalt empfindet, so gewinnt auch ihre besondere Individualität außerhalb solcher Verschmelzung keinen Spielraum, sich auszubreiten und mannigfach zu bewegen. Und hierin vornehmlich gleichen sie den Sophokleischen Gestalten, obschon sie über dieselben an Innerlichkeit des Gefühls in demselben Maaße hinausreichen, als eine Madonna Raphaels über eine Athene oder Juno. Dennoch lehren so Viele, weder durchleuchtet noch durchwärmt von den Gluck'schen Melodien, in sich zurück, weil sie in diesen Tönen ihr eigenes Herz entbehren, das sich so gänzlich mit dem gediegensten Gehalt zu verschlingen nicht mehr vermag. Ich aber trat zu diesen Melodien heran, wie in der Alceste Königin und Volk in den Tempel treten, wo zu der gottesdienstlichen Feier zunächst Töne erklingen, welche die ganze Brust erfüllen, um alle sonstigen Interessen, Wünsche, Zweifel und Neigungen verschwinden zu machen, und das verschlossene Herz für alles Edelste zu öffnen; ich vergaß jeden Verdruß, jede Plage und Sorge, wie Iphigenie ihren eigensten Schmerz bei dem Todesopfer, das sie dem Schatten des Bruders bringt, in die allgemeine heilige Klage der mitweinenden Jungfrauen versenkt. Keine Kirchenmusik, kein Händel'sches Oratorium, auch das beste nicht, vermochte mir das zu leisten, was den Gluck'schen Opern allein gelang, indem sie mir die nächsten menschlichsten Gebiete in einem Lichte, einer Macht und Reinheit zeigten, der ich um so verlangender zustrebte, je weniger ich sie unmittelbar in mir selber vorfand. Die Götter Glucks selber sind menschliche Götter, und was über das eigentlich Menschliche hinüberreicht, nehmen seine Töne nicht auf. Aber dies Menschliche hat er wie kein Anderer in seiner menschlichen Heiligung und Gediegenheit auszudrücken verstanden. Durch diesen Charakter seiner Individuen wird nun auch die dramatische Eigenthümlichkeit seiner Musik leicht erklärlich. Das Vorwalten der Chöre ist nirgends mehr am Platze als bei ihm. Denn wie auch die bedeutendsten Gestalten noch fest mit dem Grund und Boden der gemeinsamen Volksgesinnung verwachsen sind, ohne sich in durchaus selbstständigen nur mit sich beschäftigten Zwecken und Empfindungen von dieser Heimath loslösen zu können, vermögen sie auch, was sie selber beseelt, nur innerhalb ihres mitklagenden oder mitbeseligten Volkes auszusprechen. Keine vielfach hin und her bewegte Verwicklung von Charakteren und Begebenheiten soll sich vor unseren Augen verknoten und entwirren, und so thut sich auch kein dramatisches Melodienleben in stets gesteigerten Duetten, Terzetten, Quartetten und Sextetten, oder in mannigfaltig stürmisch aufgeregten Finales vor uns auf, sondern der dramatische Fortgang, die spannendsten Entdeckungen, die schärfsten Collisionen entwickelen sich zumeist in großartigen Recitativen, die zwischen der vollen melodischen Abrundung und der unaufgeschlossenen Starrheit bloßer Harmoniefolge in der meisterhaften Mitte schweben. Und nun erst bricht, wenn das individuelle Gefühl sich nicht mehr zurückdrängen läßt, die Arie zu unberechenbarer Wirkung hervor, so klar in ihrem Thema als faßlich in ihrem Verlauf, der in seinen Anfang zusammenschließend wieder zurück kehrt; oder die bald kämpfenden, bald verschwisterten Leidenschaften trennen und vereinen sich zu krystallklar hinströmenden Duetten. Wie sollten sich aber diese Collisionen, deren Tiefe mit ihrer Einfachheit wetteifert, wie sollten sich diese durchsichtigen, wenig individualisirten Charaktere die Gemüther, welche nie bis in den unerforschlichen Abgrund des Innersten hinabsteigen, nicht mit den einfach-

Digitized by Google

sten, wenn auch tiefen Gegensätzen und Vermittlungen der Harmonie und Melodie begnügen? — Für sie reichen die einfachen Unterschiede im Tempo, Takte, Rhythmus, wie in den Tonarten hin; die einfacheren Grundtöne und Vorhalte liefern schon den vollständigsten Eindruck, und die einfachsten Dissonanzen erschüttern nur um so nachdrücklicher, je reiner das Ganze konsonirend hinfließt. Die eindringliche Gewalt der Melodien liegt in der innern Wahrheit der Empfindung, der sie ihren Ursprung verdanken, und welche überall den nächsten wahren Ausdruck nie irrend findet. Der edelsten Sittlichkeit steht bei Gluck nur etwa die rauhere Wildheit und Barbarei, dem schönsten Leben im goldenen Lichte des Tages nur das mächtige Grauen der Unterwelt, der allgemeinen Zaubermacht der Liebe nur die Furie des Hasses gegenüber; alle die tausend widrigen Leidenschaften der menschlichen Brust, die Haft der Befriedigung, die Unglückseligkeit haltungloser Wünsche, die Mattigkeit sehnsüchtigen Schmachtens, die Verderbtheit selbstsüchtiger Begierden, die Zerrissenheit der Verzweiflung, das höllische Zerwürfniß bleiben dagegen diesem reinen Kreise fern, und so darf auch die Musik noch in dieser gehaltreichen Unschuld fortleben, welche in keiner Beziehung künstlich zu raffiniren und nach dem Seltensten und Seltsamsten verschroben zu greifen braucht, doch nun auch weder in schlaffe Trivialität, noch in den Ueberreiz verfällt, durch die schärfsten Mittel die Wirkung in sich selber zu ertödten. Das menschliche Innere ist bei Gluck von allen Schlacken befreit, und so ergießt sich nun auch der volle Gesang dieses Innern einem goldhellen Metallstrome gleich an düstern Felsen oder an den lachenden Ufern seliger Gefilde vorüber, welche uns die Orchesterbegleitung in derselben einfachen Klarheit hinstellt; der Gesang ist für ihn noch die menschliche Götterstatue, welche das Instrumentale nicht von allen Seiten verhüllt, indem sie nicht selbstständig darüber in hundertfach durchschlungenen Zierrathen sich hinwölbt oder emporthürmt, sondern das Götterbild, wie ein säulengetragener griechischer Tempel, überall durchsichtig in den faßlichsten Formen umgiebt. —

Und dennoch blieben mir, aller dieser Vorzüge unerachtet, die Gluck'schen Opern, seit ich die vorzüglichsten hatte kennen lernen, mehr ein geistiges Heilungsmittel gegen die falschen Zwecke eines mit sich und der Welt zerfallenen Sinnes, als daß ihre Töne die geheimsten Pforten des Herzens geöffnet hätten, und nun das ganze Innere ihnen entgegengeflutet wäre, um wie in ein Meer des Genusses in sie hinein sich zu ergießen. Fast nur in jenen Tagen gewaltsam wissenschaftlicher Strenge befriedigten sie alle Bedürfnisse. Doch ging ich später nicht wie Andre etwa gleichgültig an ihnen vorüber, oder ließ mich von ihrer immer noch milden Hoheit zurückschrecken, aber mir fehlten doch die Vielseitigkeit und innere Fülle der Charaktere und in deren wechselreichem Ausdruck alle die feinen und feinsten Nuancen, vor Allem aber die subjective Innigkeit des Gefühls, jene, wie soll ich's denn nennen, jene unsagbare Tiefe, die um so unergründlicher erscheint, je weniger sie sich durchgängig zu voller Klarheit herausgestaltet, sondern nur ahnungsreich durch das Herz zieht. Und daß ich's nur gestehe, ich vermißte die eigentliche Gemüthssprache der Liebe. Du wirst mich freilich an Armide verweisen, aber auch in ihr ist nur theilweise, was ich ganz verlangte, erfüllt, und ich verehrte vielleicht deshalb gerade diese Oper weniger, als die übrigen. Verweile nur einen Augenblick in ihrem reizenden Zaubergarten. Wie erscheint die Liebe in seinen Gefilden? als ein Reich der Ablösung von dem Schlachtengewühl und der Heldenschaft für die Befreiung des Grabes unseres Herrn. Ein süßer Zauber wiegt durch ein weiches Girren der Turteltauben, durch die Frühlingsmelodien der Nachtigall, durch die Sehnsucht der Echo und jede Lieblichkeit der Natur, auf kurze Stunden uns in selige Träume; in diesen Rosenbüschen und bachdurchschlängelten Thälern, unter diesem ewig blauen Himmelsgewölbe ist das Bild der ganzen übrigen Welt in Vergessenheit versenkt, und eine sanfte Zärtlichkeit und bald befriedigte Hingebung allein überschleicht das Herz. Von solchen Reizen wird selbst der kühne Rinaldo umstrickt und überwunden. Aber eben weil es die allgemeine Macht der Liebe ist, welche in diesem Zauberreiche als Königin herrscht, vertieft sie sich weniger noch zu jener geforderten Innigkeit, als die Liebe der Gattin, Mutter, Tochter, Schwester in den übrigen Opern. Armide will jedes Herz bezwingen, ohne selber die Empfindungen zu theilen, welche sie unwiderstehlich erregt. Und so erscheint die Liebe mit allem ihrem Reiz nur als ein Blendwerk, und selbst dem episodischen Kampf der abgeordneten Ritter gegen diesen Zauber ist nur eine geringe Breite der Individualität gegönnt. Die allgemeine Grundlage des Werkes nimmt für ihre Entfaltung fast den gesammten Raum in Anspruch, und der Vorwurf allzu großer Einförmigkeit läßt sich bei aller Nuancirung dennoch nicht entfernen. Am meisten hat mich deshalb immer noch der tragische Zwiespalt ergriffen, in welchen Armide wider Willen sich hineingerissen sieht. Sie, die Siegerin, glüht in wahrem Gefühle für ihn, den nur Zauberkünste zur Liebe besiegt haben. Die süße Pein dieser Gluth will sie in ihrer Brust ersticken, sie ruft die Furie des Hasses in ihr heiteres Bereich, aber vergeblich läßt sie sich von diesen Schlangen umringeln — es ist zu spät — sie vermag nicht mehr zu hassen. Nun erst weiß sie, was Liebe und Zärtlichkeit sei, wie ihre Flammen brennen und das Feuer der Sehnsucht zehrt; nun erst erfährt sie, wie tief Verrath und Untreue schmerzen — aber auch in Armiden bewahrt Gluck noch, selbst in den Melodien dieser Empfindungen, dieselbe Einfachheit und Allgemeinheit der übrigen Opern, und wenn Armide bisher mit königlicher Hoheit in ihrem Liebebreiche unumschränkt waltete, vermag sie in ihrer Verzweiflung nichts, als dasselbe Reich in gleicher Hoheit des Schmerzes zu zerstören. Gluck tritt in der Armide bei verändertem Inhalt so wenig aus dem Charakter seiner Musik heraus, als Händel im Alexanderfeste unter ähnlichen Umständen aus dem seinigen.

Digitized by Google

Nekrolog.

Am 19. März d. J. verstarb nach längerem Siechthum und kurzer ernstlicher Erkrankung der, auch durch vielfache, in das Gebiet der Musik einschlagende Arbeiten rühmlichst bekannt gewordene Schriftsteller St. Schütze, Großh. S. Hofrath zu Weimar. Geb. im J. 1771 am 1. November in Olvenstädt bei Magdeburg, wurde er von seinen Eltern, nicht unbemittelten und ungebildeten Landleuten, anfangs ländlich erzogen. Seine erste höhere Schulbildung fand er auf der Domschule in Magdeburg, welcher er indeß, durch einen daselbst wohnenden Oheim, einen reichen Handelsherrn, der ihn durchaus zum Kaufmann erziehen wollte, bald wieder entrückt wurde. Erst im achtzehnten Jahre gewann bei ihm die wissenschaftliche Richtung völlig die Oberhand. Er verließ, unterstützt von eben jenem Oheim, welcher späterhin durch ein bedeutendes Vermächtniß ihm eine behagliche, völlig unabhängige Stellung im Leben bereitete, das Comptoir desselben und trat in die Schulanstalt zu Kloster Bergen, von welcher er 1794 nach Erlangen abging. Hier widmete er sich mit Fleiß dem Studium der Theologie und Philosophie, welches er 1795 in Halle weiter fortsetzte, wo er seinen Erstlingsversuch: „die Dorfruinen" herausgab. Fortwährend als Dichter und Schriftsteller thätig, lebte er hierauf einige Jahre als Hauslehrer und Erzieher, theils in Magdeburg, theils in der Nähe von Helmstädt, und ging endlich mit seinem Busenfreunde (bekannt geworden als Schriftsteller unter dem Namen Beauregard Pandin) im Jahr 1804 nach Dresden und dann späterhin nach Weimar, wo er, gefesselt durch den dort damals herrschenden, lebendigen Verkehr und Umschwung auf dem Gebiete der Künste und Wissenschaften, für immer seinen Wohnsitz aufschlug und eine lange Reihe von Jahren hindurch sich in den ausgezeichnetsten literarischen Cirkeln bewegend, durch Talent und milden Humor sich das Wohlwollen und die Achtung Aller erwarb und forterhielt, welche ihn genauer kannten, und auch von Seiten des Großherzoglichen Hofes nicht der Auszeichnung ermangelte, welche derselbe dem hervorragenden Streben für Kunst und Wissenschaft niemals zu versagen pflegte. Der im Leben Geehrte wurde auch nach dem Tode noch durch feierliche Bestattung und Dichterblüthen ausgezeichnet, von Freundeshand auf sein Grab gestreut.

Auf St. Schützes literarische Leistungen im Allgemeinen tiefer einzugehen ist hier nicht der Ort. Wir haben es hier zunächst nur mit Step. Schütze, dem Schriftsteller im musikalischen Fache, zu thun.

Er selbst pflegte sich darüber oft scherzweise dahin zu äußern: „daß er eigentlich von der Musik wenig verstehe und in die Literatur derselben hineingezogen worden sei, er wisse selbst nicht wie?" Diese scherzhaften Aeußerungen mochten wohl, halb und halb wenigstens, ernstlich gemeint seyn. Er hatte sich nämlich in seiner Kindheit und Jugend nur sehr wenig praktisch mit der Musik beschäftigt, und in seiner Autobiographie, welche bis in seine Candidaten-Jahre hineinreicht, findet sich keine Anderung darüber, daß er jemals gründlichen Musikunterricht genossen, mit ausgezeichneten Tonkünstlern vertrauteren Umgang gepflogen, oder auch in jener Zeit viel gute Musik gehört habe. Ja sogar der neue gewaltige Aufschwung, welchen in den achtziger und neunziger Jahren die Musik durch Mozart und Haydn gewann, scheint, jener Autobiographie zufolge, auf Schütze, den Jüngling, keinen tieferen Eindruck gemacht zu haben. So glauben wir uns zu der Annahme berechtigt, daß er erst in Weimar, wo er bald einer der fleißigsten Besucher des früherhin auch im Fache der Oper so ausgezeichneten Großh. Hoftheaters wurde, ein lebhaftes Interesse für die Musik gewann und zwar zunächst eben durch Vermittelung der Oper; denn mit der Instrumentalmusik gelangte er, unsers Wissens, niemals zu einer vertrauteren Bekanntschaft. Mochten im Theater in den Zwischenacten auch die allerherrlichsten Ouvertüren und Sinfonieesätze gegeben werde: unser Schütze plauderte dabei gemüthlich mit seinen Nebensitzen. So concentrirte sich denn seine musikalische Reflexion zunächst um die Anschauungen und Anregungen, welche die Oper ihm bot. Bei einem für die Musik lebhaft empfänglichen Gemüthe und einer feinen Beobachtungsgabe machte er hier oft die treffendsten Bemerkungen und Ref., der selbst längere Zeit in Weimar lebte und in einem Zeitraume von beinahe zwanzig Jahren sehr oft mit Schütze in Berührung kam, erinnert sich mit Vergnügen so manches mit ihm gepflogenen musikalischen Gespräches. Besonders interessant waren seine Bemerkungen über musikalische Declamation, rechten Vortrag des Recitativs, zweckmäßige Anlage der Scenerie in der Oper und andere dahin einschlagende Gegenstände, über welche wir dem kleinen greisreichen Manne im blauen Mantel mit hochstehendem Kragen *) manch belehrenden Wink verdanken.

Im Fache der musikalischen Grammatik und Satzkunst hatte Schütze, so viel Ref. weiß, keine Kenntnisse, weßhalb er sich auch niemals bei mündlichen oder schriftlichen Erörterungen musikalischer Werke auf jene Dinge einließ. So wußte er auch den Bau eines Quartetts, einer Ouverture, Sinfonie u. s. w. nur in allgemeinen ästhetischen Beziehungen zu würdigen.

Demzufolge war es nun, wie bereits bemerkt worden, zunächst die Oper, worüber Schütges musikalische Reflexion sich mit Glück verbreitete — und auch hier vorzüglich das Operngedicht. Seine dahin einschlagenden kritischen Arbeiten in der Cäcilia sind von bleibendem Werthe. Er urtheilte gewissenschaft, d. h. nur nach gründlichem Studium der eben vorliegenden Werke und reiflichem Nachdenken über dieselben; er urtheilte mit sicherem Takte, feingebildetem Geschmacke, umfassender Kenntniß des Bühnenwesens und Bühneneffekts und warmem Sinne für das Schöne, das für ihn ein fittliches war. Er

*) Eben dieser hochstehende Kragen, welcher den Kopf unseres trefflichen Schütze, der etwas vornachsten war, für seine Hintersassen im Theater ganz unsichtbar machte, soll einmal Jemanden veranlaßt haben, in der Meinung, daß auf dem Vorderplatze weiter nichts sitze als ein abgelegter Mantel, seinen ihn gerade beschwerenden Hut darauf zu stülpen. Schütze fuhr erschrocken auf und es gab eine komische Scene.

Digitized by Google

urtheilte dabei mit mildem Humor und anregender Wärme des Interesses für den eben vorliegenden Gegenstand. Sr. Schütze war nicht der Mann, der ein lebensfrisch und warm pulsirendes Werk mit der Kälte und frostigen Ruhe eines Katzenbergers auf den Sectionstisch der Kritik legen und Gutes wie Schlechtes mit derselben lauwarmen Brühe redseliger Salbaderei begießen mochte. Ein Zögling der Weimar'schen Sängerfürsten huldigte er einem klassischen Geschmacke. Vieles in der neueren Oper war ihm widerlich, wie Jedem, der nicht vom modischen Taumel sich hinreißen läßt.

Der Werth seiner allgemein-ästhetisch-musikalischen Abhandlungen in der Cäcilia reducirt sich auf vereinzelte scharfe Blicke in das Wesen der Tonkunst und treffende Bemerkungen über dieselbe, welche indeß unter einander in keinem tieferen organischen Zusammenhange stehen. Dabei Behauptungen und Ansichten ohne genügende Beweisführung und Begründung aufstellen und überdies mit Schützes Lieblingsbuche, seinem „Versuche einer Theorie des Komischen ꝛc." in Conflict treten. In dieser bringt er das Komische in der Musik mit dem Komischen überhaupt nur durch die dünnen Fäden des Munteren, Rührigen, Flüchtigen und des Mimischen, in Verbindung; während er in jenen Abhandlungen („über das Verhältniß der Musik zu den übrigen schönen Künsten" Cäcilia: 3 Bd., S. 15 und ff. — „über Gefühl und Ausdruck in der Musik" Cäc.: 12 Bd., S. 237 und ff. — und „über Beschränkung der Musik durch hohe Bestimmung" Cäc.: 18 Bd., S. 201), in welchen er überhaupt schon auf einem ganz anderen, ungleich höheren Standpunkt der Musikbetrachtung erscheint, der Tonkunst ein so weites Gebiet abstedt, daß er ihr sogar den Humor einräumt und die Fähigkeit des Ausdrucks „streitender Thätigkeit des Verstandes" zugesteht (Cäc.: 3 Bd., S. 21). Durch diese und ähnliche Behauptungen hat Schütze seine früher in der Theorie aufgestellten Ansichten erweitert und berichtigt; nur daß er sich nicht entschließen konnte, seine Begriffsbestimmung des Komischen aufzugeben, deren ungenügende Fassung nicht nur wir, sondern späterhin auch andere, z. B. Herr Professor Dr. Ruge in Halle, nachgewiesen haben.

Geht nun aber auch jenen musikalisch-ästhetischen Aufsätzen die eigentlich systematische Gestaltung und consequente Haltung ab, so bleiben sie doch immer ein werthvolles Vermächtniß eines selbstständig über die Musik reflektirenden, geistreichen Kunstdenkers, welches wir der prüfenden Beachtung jüngerer Musikfreunde angelegentlichst empfehlen.

Sehr wünschenswerth wäre eine Fortsetzung von Schützes Lebensbeschreibung, für welche sich vielleicht noch in seinem Nachlasse Manches vorfindet. Der interessanteste Abschnitt seines Lebens — sein Aufenthalt in Weimar — ist in derselben, so weit sie erschienen, noch nicht berührt.

So leicht es übrigens gewöhnlich wird, aus den Schriften eines Autors ein Bild von seiner äußeren Erscheinung, seinem eigenthümlichen Charakter, Leben und Weben zu gewinnen, so unmöglich möchte dies dem Fremdling bei Step. Schütze werden. Bei allen sonderbaren Eigenheiten bleibt er aber immer einer der interessantesten Männer, welche Weimar in den letzten dreißig Jahren die seinigen nannte. Es überlebt ihn der Ruhm einer, unter vielfachen Hindernissen, durch beharrlichen Eifer für Kunst und Wissenschaft errungenen Geltung, und die Verehrung aller, welche genauer ihn kennen lernten.

Dr. K. Stein.

Franz Xaver Eisenhofer.

(Schluß).

Aus Frankreich zurückgekehrt, ward er nach erstandener Staatsprüfung für das höhere Lehramt im Jahre 1810 zum Studienlehrer an der k. Studienanstalt zu Landshut, und 1817 zum Gymnasialprofessor zu Passau ernannt.

Während ihm der Universitätsstig Landshut reiche Gelegenheit und vielseitige Ermunterung zu wissenschaftlichen Bestrebungen bot, ward er von der kunstsinnigen akademischen Jugend gewöhnlich zur Leitung musikalischer Productionen größerer oder kleinerer Art eingeladen, wodurch er manche Anregung zu Tonschöpfungen erhielt. In Passau aber ermunterte ihn der mit der Studienanstalt verbundene Musikverein, der ihn bald zu seinem Secretär ernannte, zu eifriger Beschäftigung mit der Tonkunst; denn dieser Verein pflegte außer den gediegensten Werken im Kammerstyle von Mozart, J. Haydn, Beethoven u. a. vornehmlich die Kirchenmusik durch Aufführung der größten Meisterwerke sowohl jener berühmten Tonseper, als auch eines Cherubini, Vogler und Neukomm, dessen großes Requiem für Vocalmusik mit Begleitung von Blechinstrumenten trefflich aufgeführt wurde. Wiewohl Eisenhofer niemals Gedichte in eigener Sammlung herausgab, so versuchte er sich doch auch in dieser Kunst, aber zumeist in jenen Dichtungsarten, die sich vornehmlich zum schwesterlichen Vereine mit der Tonkunst eignen, wie denn bei mehreren von ihm öffentlich erschienenen Gesängen der Text von ihm gedichtet ist. Wer kennt nicht sein gefühlvolles Terzett „An die Liebe" ? — „Holde Liebe, sanfte Freuden, u. s. w." das auch als Arie arrangirt auf der Bühne stets mit dem rauschendsten Beifall begrüßt wird. Eben so sein „Preis der Liebe" und, „Die beste Welt". Wem wäre sein herrliches Quartett in altbayer'scher Mundart: „Narrn san ma'r Alle" unbekannt, ein Quartett, das die heiterste Stimmung in allen Gesellschaften hervorzaubern muß. Zur Poesie mochte ihn vornehmlich sein Beruf als Gymnasialprofessor und der Umstand leiten, daß er als Sänger in der Tonkunst lieber den Gesang als die Instrumental-Musik pflegte. So kam es denn, daß er schon in Landshut außer dem zweiten und dritten Hefte seiner vierstimmigen, und den ersten zwei Heften seiner dreistimmigen Gesänge für Männerstimmen und mehreren zwei- und einstimmigen Gesängen mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre mehrere Cantaten für Schulfeierlichkeiten dichtete, und in Musik setzte. Hiezu gehören: das Mailied, der Jahreswechsel, die Anbetung Gottes, der Frühling.

Digitized by Google

Nach kaum zwei Jahre langem Aufenthalte in Passau ward er zum Professor der Poetik an das Gymnasium zu Neuburg an der Donau berufen. Hier nahm er an der Leitung der musikalischen Uebungen in dem Erziehungsinstitute der studirenden Jugend lebhaften Antheil, und leitete außerdem das Orchester eines Theaters, welches Freunde der dramatischen Kunst bildeten, und die kleinen musikalischen Abendunterhaltungen an dem Hofe Ihrer Hoheit der kunstsinnigen Frau Herzogin von Zweybrücken. Diese Anregungen schufen außer mehreren kleineren Tonwerken das vierte Heft der Gesänge für vier Männerstimmen, und eine sapphische Ode mit einer trochäischen Zwischenstrophe in lateinischer und deutscher Sprache für Singquartett und Chor mit Begleitung des vollen Orchesters, ein Tonwerk, welches unter dem Titel „Königsfeier“ öffentlich erschienen, und an mehreren Studienanstalten bei Schulfeierlichkeiten aufgeführt worden ist. In Neuburg verehlichte sich Eisenhofer. Nach vierjährigem Aufenthalte daselbst nach Würzburg an das Gymnasium als Professor berufen, ward ihm zugleich von der k. Kreisregierung die Leitung des Gesangunterrichtes an dem dasigen k. Musikkehr. Institute anvertraut. Vielfältige Unannehmlichkeiten und niedere Intriguen einerseits, so wie die baldige Uebertragung der Stelle eines Gymnasial-Rektors und die Häufung seiner Berufsgeschäfte andererseits, veranlaßten ihn jedoch bald wieder, zum größten Leidwesen seiner sämmtlichen Scholaren, und zum offenbarsten Nachtheile für dieselben, und für die Gesangskunst in Würzburg überhaupt, von jener Leitung zurückzutreten. Lange fühlte noch das ganze musikalische Institut höchst schmerzlich den Verlust eines Mannes, der diesen Rücktritt seinem Charakter und seinem Berufe schuldig war.

Wiewohl durch eben diese Vorstandschaft in gedachtem Institute und durch seine Professur vielfach beschäftigtnahm er doch an vielen Aufführungen größerer Tonwerke theils in dem dortigen Harmonie-Vereine, theils in dem Musik-Institute selbst als Sänger thätigen Antheil, und dichtete aus dieser Veranlassung seine Cantate „die Töne“, welche er für Sopran und Tenor mit vollem Orchester in Musik setzte.

Schillers Ode „An die Freude“ behandelte er zu derselben Zeit höchst originell melodramatisch und zwar in der Art, daß die achtzeilige Strophe immer deklamirt wird, die vierzeilige aber mit Chor und vollem Orchester durchgeführt ist, eine Composition, die unwiderstehlich das Gemüth des Zuhörers mit fortreißt.

Auch in Würzburg lenkte er wieder seine Kunstliebe in den Kreis seines Berufes, denn er strebte vornehmlich den Kirchengesang der studirenden Jugend zu heben. Zu dem Zwecke schrieb er mehrere Kirchengesänge theils ohne, theils nur mit Orgelbegleitung, und zwar mit Rücksicht darauf, was eine Jugend zwischen dem zehnten und achtzehnten Lebensjahre zu leisten vermag. Hieher gehört außer mehreren Gesängen mit Wechselchören vornehmlich eine Vokal-Messe mit Quartett, Chor und Choral, wozu ein Graduale und ein Offertorium für Quartett und Chor, und „Christus Leiden und Sterben“ für die Charwoche. Neben dem Kirchengesange suchte er auch die Schulfeierlichkeiten zu heben, zu welchem Zwecke er einen Doppelchor mit zwei Quartetten, eines für Knaben- und das andere für Männerstimmen, unter dem Titel „Königsfest“ ohne Begleitung, und einen zweiten Doppelchor nur für Männerstimmen, unter dem Titel „Bayerisches Volkslied“ schrieb. Außerdem pflegte er im engeren Kreise einiger Musikfreunde immer kleinere Kammermusik, und hiebei vornehmlich den Gesang für Männerstimmen, was das dritte Heft seiner dreistimmigen und das fünfte der vierstimmigen Gesänge hervorrief. Um das Jahr 1830 stempelten besondere Zeitverhältnisse diesen kleineren Künstlerkreis zu einem förmlichen Liederkranz oder Singverein für Männerstimmen unter seiner Leitung. Dieser Verein veranlaßte ihn, außer den drei Heften von Gesängen für vier Männerstimmen zu mehreren größeren Tonschöpfungen für solche, nämlich: „das Gebet des Herrn“, „das Feuerwerk“, „ein Gesellschaftslied für Singvereine“, „ein Gesellschaftslied der Deutschen“, „Lob der Strenge“, „Stärkung im Vertrauen auf Gott“, und drei Chöre aus den Gedichten des Königs Ludwigs von Bayern. Der Musikverein zu Würzburg, welcher sich neben dem Liederkranze gebildet hatte, lud unsern Eisenhofer öfter ein, an seiner Vorstandschaft Antheil zu nehmen; er glaubte aber, dieser Einladung keine Folge geben zu dürfen, theils, weil ihm seine vielen Berufsgeschäfte als Professor einer Klasse von oft mehr als fünfzig Schülern, und als Rektor einer Anstalt von 450—500 Studirenden nicht wohl so viel Zeit übrig ließen, als die vollständige Führung eines solchen Geschäftes erfordert, theils aus Schonung gegen die Schwäche einer ehrgeizigen Eifersucht, die ihn, so lange er in Würzburg verweilt, ohne Unterlaß und oft auf eine sehr kümmernde Weise neckte, und der Eisenhofer schon einmal, da er als Vorstand und Lehrer des Gesanges von dem k. Musikinstitute abtrat, ein Feind aller derartigen Reibereien, woran Andere ihre Freude finden mögen, flug gewichen war. Jedoch ermunterte ihn der Nachklang dieses bald mit dem Liederkranze entschlummerten Musik-Vereines, einem kontrapunktischen Streichquartette, welches er schon in Landshut geschrieben, ein zweites beizufügen. Weniger um Geld, als aus Liebe für Kunst und Jugend ertheilte Eisenhofer auch Unterricht theils im Gesange, theils in der Tonsetzkunst. Unter seine Schüler zählt er den gegenwärtig hoch gefeierten Franz Lachner und einen der Brüder desselben, die er, als Zöglinge des Erziehungs-Institutes zu Neuburg, auf Empfehlung des Vorstandes unentgeldlich in der Harmonielehre und im Contrapunkte unterwies. Noch gegenwärtig ist dieser vielseitig gebildete Mann als Studiendirektor und Professor zu Würzburg in rastloser Thätigkeit, und jedwedem beständig noch die seiner Muße leider nur zu karg vergönnten Stunden der geliebten Kunst.

Eisenhofers Gesänge machten bereits vor vielen Jahren schon ihre Wanderschaft durch ganz Deutschland, und werden noch tausend Ohren entzücken, und tausend Herzen erheitern. Er ist Minnesänger im ächtesten Sinne des Wortes, denn glühende Liebe ist das Thema seiner meisten Lieder, die er, gleich den Troubadours der alten Zeit, selbst dichtete, in Musik setzte und sang. Aus Einem Gusse sind daher alle seine Compositionen, und zeichnen sich durch

Digitized by Google

Weichheit der Empfindung, Wahrheit der Deklamation, durch Melodienreichthum und Leichtigkeit in der Ausführung, durch einfache und die Seele mächtig ergreifende Harmonie, durch tiefe Gemüthlichkeit und große Originalität aus; die meisten derselben nehmen unstreitig unter den besten Erzeugnissen älterer und neuerer Zeit nach dem einstimmigen Ausspruche aller competenten Richter ihren wohlverdienten Platz ein. Gräz, bekanntlich in seinem Lobe sehr spärlich, schrieb ihm, als er demselben einst sein erstes Streichquartett zur Durchsicht übersendet hatte, zurück: „das Quartett macht seinem Verfasser Ehre; es ist grammatisch und nach der Regel des Contrapunktes und der Fuge genauest verfertigt; dergleichen Stücke werden Meisterstücke genannt." Und wenn nun schon die bereits öffentlich bei Falter und Sohn in München, Schott und Söhne'in Mainz, und Tob. Haßlinger in Wien erschienenen Compositionen Eisenhofers allen Freunden des Gesanges eine so willkommene Gabe waren, um wie viel mehr müßten es die noch bei Weitem vorzüglicheren jeder Art seyn, welche bis jetzt noch sein Pult einschließt, und die nur dem engeren Kreise seiner Freunde bekannt sind, wenn er sich entschließen wollte, dieselben der Oeffentlichkeit zu übergeben. Es sind ihrer weit mehr, als der bis jetzt von ihm erschienenen. Die drei Chöre aus den Gedichten des Königs Ludwig von Baiern sind Tonwerke, wie sie nur ein Eisenhofer schaffen konnte. Hinter dem irdischen Feuerwerke erblickt der trunkene Geist jenen ewigen Feuerwerker, der die leuchtenden Sterne des Himmels, all die furchtbaren Raketen der Cometen mit seinem allmächtigen „Werde" angezündet, daß sie Aeonen hindurch flammen, und einst nur wieder von seinem Hauche ausgelöscht werden können.

Der Umstand, daß unser genialer Compositeur ein Sänger ist, und zwar ein mit solcher Kehlfertigkeit und mit einer so ausgezeichneten Stimme begabter, daß, würde er sich der Bühne geweiht haben, sein Name hieher an allen Enden Europa's widerhallen müßte, trug wohl, wie gesagt, nicht Wenig dazu bei, daß er vorzüglich gerne Gesangsparthieen zu componiren pflegte, wiewohl ihn die Natur mit eben so entschiedenem Talente für andere Musikarten ausgerüstet hatte.

Es konnte nicht fehlen, daß einem solchen Manne von Privaten und Corporationen ehrenvolle Auszeichnungen zu Theil wurden. Mehrere Musikvereine ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede. Außer mit seinem verehrten Lehrer Gräz und Andern, deren Namen von gutem Klange in der Künstlerwelt sind, stand er in jüngster Zeit mit dem Dichter Castelli zu Wien in freundlichem Correspondenzverhältnisse.

Wie viel Eisenhofer als Pädagog und als Rektor der Studienanstalten zu Würzburg geleistet, das zu schildern, sei einer andern Feder anderorts überlassen, da hier zunächst nur das aus seinem Leben berührt werden sollte, was fördernden oder störenden Einfluß auf seine Kunstschöpfungen äußerte; so Viel aber möge dem noch beigefügt werden, daß das Gymnasium zu Würzburg unter seiner Leitung sich zu einer Blüthe emporschwang, zu welcher es vordem nie gelangt war. Zeugen deß sind die Tausende von Jünglingen und Männern, denen das Glück zu Theil wurde, unter seinen Auspizien ihre Studien zu machen, und die jetzt als Beamtete in Kirche oder Staat den Samen des Guten ausstreuen.

Herrliche Proben einer eben so populären als hinreißenden Beredsamkeit legte er alljährlich am Schlusse des Studienjahres, seiner Jugend und deren Aeltern und Gönnern gegenüber, in tiefdurchdachten und wohlberechneten Schulreden ab, die mit seiner Erlaubniß gesammelt herauszugeben, und dadurch auch einem größeren Publikum fruchtbringend zu machen, der Pietät Eines seiner ehemaligen Schüler vergönnt seyn wird.

Heimisch in dem großen Gebiete der allgemeinen Wissenschaften überhaupt, und der philologischen, ästhetischen, philosophischen und theologischen insbesondere, klar in allen seinen Ansichten, sei es über was immer, imponirt Eisenhofer eben so sehr durch geistige Ueberlegenheit, als er durch sein äußeres Auftreten der ihm anvertrauten Jugend, die ihn eben so sehr fürchtet, als liebt, Ehrfurcht einzuflößen versteht. Er ist von gesetztem und stark muskulösen Körperbaue. Sein Gang ist gemessen, sein Auge durchdringend; auf seiner Stirne thront Ernst und Würde; nie wird er sich Etwas vergeben, und nur im vertrautesten Freundeskreise spielt gesellige Heiterkeit in seinen Zügen, und manches scherzende Wort, wechselnd mit den interessantesten Gesprächen, sei es über Wissenschaft und Kunst, oder über Literatur und Tagesverhältnisse, entfliehet da seinen Lippen. Mancher, dem das Vergnügen seines vertrauteren Umganges zu Theil wurde, wird sich gestehen müssen, daß er aus seinen Gesellschaften oft mehr Belehrendes und Erbauliches heimtrug, als früher aus gar manchem Collegium.

Im Jahre 1835 feierten die Würzburger Studienanstalten, Schüler und Lehrer, das 25jährige Dienstjubiläum dieses ihres hochverehrten Vorstandes mit der innigsten Herzlichkeit und dem aufrichtigsten Wunsche, es möge der Himmel ihm noch recht lange die eiserne Gesundheit, die nur einmal in seiner Jugend durch ein Nervenfieber, seitdem aber nie mehr gestört wurde, erhalten zum Frommen und Gedeihen der Kunst und Wissenschaft.

Wie aber auch der Himmel über seine Tage beschließen möge, die Gegenwart hat ihm bereits den wohlverdienten Lorbeer zuerkannt, und die Nachwelt wird seinen Namen auch bei Aufzählung genialer und berühmter Tonkünstler nicht vergessen.

Dr. J. B. Goßmann.

Feuilleton.

Am 13. April starb zu Mailand der berühmte und verdienstvolle Singlehrer Domenico Ronconi. Er war am 11. Juli 1772 zu Lendinara bei Venedig geboren und studirte seine Kunst unter dem

Digitized by Google

Abbate Tevvellini, der Organist und Chordirector zu Volesina war. Seit 1790 Singmeister zu Conegliano führte ihn die französische Revolution damals nach Venedig. Welchen glänzenden Ruf er nachgehends als Tenorsänger sich erwarb, ist dem Geschichtskundigen bekannt. Von Petersburg bis nach Neapel und von Wien bis nach Paris galt er zu Anfang dieses Jahrhunderts als einer der ersten unter den Tenoren der Theater, und dazu gehörte damals Viel, mehr als jetzt. Auf Napoleons ausdrücklichen Befehl übernahm er 1809 zu Wien die Direktion der Oper, und sang 1810 zu Paris in den Potpourrecerten, welche bei Vermählung des Kaisers mit Marie Louise veranstaltet wurden. Nach Italien von da zurückgekehrt, kam er 1819 als Lehrer der königlichen Prinzessinnen nach München, und beschloß daselbst auch als Othello seine theatralische Carriere. 1827 debütirte er sich als Singlehrer in Mailand, und zog als solcher viele tüchtige Schüler und Schülerinnen, wie die Ungher, Sigl-Beyermann, Boccabadati, Carl u. s. w. Auch die Kaiserin Elisabeth von Rußland gehört in deren Kreis. Er gehörte noch zu der alten guten italienischen Schule, und es möchte schwerlich jetzt ein besserer, gewissenhafterer und denkenderer Lehrer seiner Kunst leben. Unter seinen Söhnen zeichnet sich besonders Georgio (Baritonist) aus; der zweite, Sebastiano, ebenfalls Baritonist, singt in der Scala zu Mailand, und der dritte, Felice, ist, irre ich nicht, Singlehrer zu Würzburg. Auch komponirt hat Vater Nononi manch' hübsche Arietta.

Unterm 5. Mai 1767 schrieb Friedrich d. Gr. an d'Alembert, der ein Urtheil von ihm über seine „Versuche in der Literatur“ erbeten hatte: „Sie geben zu, daß die Tonkunst blos Empfindungen der Seele hören lassen kann, daß folglich Alles, was den übrigen Sinnen zukommt, dem Gehöre fremd ist, und dennoch fordern Sie unter Anderm vom Componisten, daß er das Aufgehen der Sonne darstelle. Sollten Sie hier nicht gemeint haben, der Tonkünstler solle nur jene sanfte, ruhige Wonne ausdrücken, die das Hervorwallen der Morgenröthe einflößt? — Dies läßt sich thun, aber von den tiefsten Saiten der Instrumente hinauf bis zu den höchsten und dann wieder herabsteigen, wie der Geometer es will, das wird nie die mindeste Aehnlichkeit zwischen dem Scharfsiel eines schönen Morgens und den angegebenen Tönen hervorbringen. In der Musik wollen wir also beim Ausdruck der Empfindungen der Seele bleiben, und uns hüten, Froschgequake, Krähengekrächz und hundert andere Dinge nachzuahmen, deren Nachahmung so fehlerhaft in der Musik als in der Dichtkunst ist. Alles in der Welt, so auch die Künste, haben ihre bestimmten Grenzen; dehnen wir sie über ihre Sphäre aus, so verfallen wir in's Unnatürliche, statt sie zu vervollkommnen.“— Und ein ander Mal unterm 27. April 1773 schreibt er: „Glauben Sie nur, Alles hängt von dem Augenblicke ab, in welcher man zur Welt kommt. Ein Alexander der Große, zu unsern Zeiten in Macedonien geboren, würde ein armer Bursche seyn, und wäre Ihr Ludwig XIV der Enkel Ludwigs XV, so würde er seine Thronbesteigung mit einem allgemeinen Bankerotte eröffnen. Die Talente allein sind nicht hinreichend, wenn es ihnen an Mitteln zur Anwendung fehlt. Wäre der große Condé ein Capuziner gewesen, nie hätte er es dahin gebracht, daß Europa von ihm spräche, und wäre Voltaire als Bürger in Bourgogne geboren, so hätte er nie die Henriade geschrieben. Wäre Cäsar jetzt in Rom, so würde er vielleicht einer der Monsignori werden, die sich im Vorzimmer des Franziskaners Gaganelli müde stehen.“ Aus der Musikwelt ließen sich auch wohl einige Beispiele zu diesen treffenden Urtheile des philosophischen Königs und Helden zufügen, als: träte Rossini jetzt in die Welt u. s. w.; wäre Meyerbeer der Sohn eines armen Schulmeisters gewesen u. s. w.; hätte Auber statt in Paris in Dessau seinen Wohnsitz, so — ach! —, oder hätte umgekehrt Schneider in Paris statt in Leipzig und Dessau gewirkt, so — oh! u. s. w.

Da ich so eben den Namen des großen Fr. Schneider erwähne, muß ich doch auch sogleich bemerken, daß Se. K. Hoheit der Kronprinz von Preußen ihm, unter Begleitung eines huldvollen Handschreibens, eine schwere, goldene Denkmünze mit dem Brustbilde Sr. K. Hoheit und der Inschrift „dem Capellmeister Friedrich Schneider 1839“, als Beweis der Anerkennung seines neuesten Oratoriums „Weltgemane und Golgatha“ zusandte. Ueber das Oratorium, hoffe ich, wird bald ein ausführlicher Bericht in den Jahrbüchern erschinen.

Zur Vorfeier der Enthüllung von Schillers-Denkmal ward auf der hiesigen Hofbühne auch die für das Weimarsche Theater dramatisch eingerichtete „Glocke“ von Schiller mit Musik von Götze aufgeführt, aber leider ohne sonderlichen Beifall, was mich indeß gar nicht wundert, denn trägt das Melodram an sich schon das Element der Langweiligkeit in sich, so ist eine schlechte Musik dazu noch weniger geeignet, eine andere Anziehl uns zu verschaffen, als welche wir dann überhaupt im Theater oder Concertsaale nehmen.

Hofcapellmeister Weigl in Wien erhielt als ein besonderes Gnadenzeichen von Sr. K. K. Majestät, dem Kaiser von Oesterreich, die große goldene Medaille mit der Kette.

Aus derselben Allerhöchsten Hand ward dem Capellmeister Lindpaintner in Stuttgart für Widmung seiner am 3. Januar in der Hofkirche zu Wien aufgeführten Messe eine kostbare Tabatiere zugesandt.

Ritter Gottfried Weber in Darmstadt und Geheimerrath von Winterfeld in Berlin sind zu Ehrenmitgliedern der Königlichen Academie der Künste in Berlin ernannt worden.

Sr. Königl. Hoheit der Kronprinz von Preußen ließ dem Comitee für Beethovens Denkmal die Summe von 200 Rthlrn. nebst huldvollem Handschreiben zusenden.

Nicht wahr! — der Reihe nach lauter sehr erfreuliche Nachrichten! — ob die drei folgenden

Briefzusätze

auch dazu gehören, mag der Leser selbst entscheiden.

Weimar. Bei der fortdauernden Ebbaug der Karollmeisterfeile bleibt unser Musikwesen zwar in Bewegung, aber sie ist keine progressive. Nur durch Berufung eines energisch durchgreifenden Mannes von Gewicht und Erfahrung wird man diese wieder herbeiführen können. —

Jena. Durch geschickte und kräftige Leitung der akademischen Wintereoncerte hat sich unser neuer Musikdirector, Dr. Stade, ein Schüler Fr. Schneiders, wohlverdienten Beifall erworben, und wir hegen die Hoffnung, daß er, kräftig unterstützt, von Seiten der sehr thätigen Oberdirection, unser Musikwesen bald neu beleben werde.

Weimar. Sehr erfreute uns jüngst eine gelungene Darstellung der — alten komischen Oper: „Je voller je beſſer.“ Es entwickelt darin Dr. Götze, ein Violinspieler aus der Spohrschen Schule, der erst vor etwa anderthalb Jahren auch als Tenorsänger die Bühne betrat, ein hoffnungsreiches Talent, während unser erster Tenorist Dr. Knauft, in Folge übermäßiger Anstrengung in der Kaiserzeit noch immer unsäglich ist, die Bühne zu betreten. Das Kapellconcert am 14. April brachte als Hauptleistungen die sinfonia eroica und die Fingalshöhle. Die übrigen Leistungen fanden Beifall — welchen nur einige wenige wohl verdienten.

Montaigne sagt: „Man hänge die Leute, nicht um sie selbst, sondern um Andere zu bessern, aber erreiche seinen Zweck doch nicht.“ Der Satz läßt sich auch auf die Critik und besonders zwar Kunst-Critik anwenden: so eine kritische Hinrichtung eines Künstlers befestert und belehrt die Leser nicht, sondern befriedigt nur ihre Schadenfreude und ihr Lüstern nach Skandal. Solche Schlächtereien sind Schaufpiele für künftige Schlächter, sonst Nichts. Ohne sie wird die Künstlerschaft zunehmen, mit ihnen geht sie zu Grunde. Die Erfahrung lehrt's.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Post- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 2. 42 kr. oder Thlr. 1. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 10. 6. Juni 1839.

Der muſikaliſche Kritiker

in ganzer moderner Figur.

Auch eine Anleitung zur modernen Kunstkritik.

Es war einmal ein Mann, der hieß Bruder Schwarz. Als frommer Mönch ſollte er alles Unheil, Miswachs und theure Zeit, Hagel und Ungewitter von der Welt wegbeten und ward doch zum wahren Cyklopen. Wider Willen und Willen zwar erfand er das unvergleichliche Zerſtörungsmittel des Schießpulvers, freuete ſich herzlich über den funkenſprühenden Apothekermörſel und opferte alle Muße, die er ſeiner Mette oder Vesper abzwacken konnte, mit Freuden auf, um in Geſellſchaft der ganzen feinſten Konfraternität ſeine eiſerne Plazbüchſe zu laden, und mit Schwamm oder Lunte zu ihrer allerſeitigen großen Ergötzlichkeit loszubrennen; dachte auch wohl an Nichts weniger, als daß ſolch' eine drollige Erfindung ins ernſthafteſte Weite gehn, tauſend Menſchen ernähren, Millionen Menſchen umbringen, Bergwerke aushöhlen, Städte verwüſten, der ganzen Kriegskunſt und mit ihr dem Schickſale der Welt eine neue Wendung geben, auch einen eignen Zweig der Handlung, ſo wie der Wiſſenſchaft ausmachen, und den Parnaß ſo wohl als das Feldlager beſchäftigen würde. Eben ſo wenig dachte wohl der erſte Naſenrümpfer, was er angezettelt, als er ſich in ſeiner übelſten Verdauungslaune, den Zahnſtocher in der einen, die Feder in der andern Fauſt, niederſetzte, das erſte beſte Buch vor ſich nahm, eine Kritik darüber hinſchrieb, und ſo zum Stifter der in unſerm Zeitalter ſo berüchtigten Kunſtrichterſekte, nebſt eines ganz neuen und ſo wichtigen Gewerbzweiges wurde, daß es ſchon der Mühe verlohnt, einen Verſuch darüber zu wagen.

Eh' ich damit anhebe, muß ich mich über Wort, oder vielmehr über Sache und Perſon der Kunſtrichterei näher erklären. Es giebt Feuerwerker und Feuerwerker, Krieger und Krieger, Kritiker und Kritiker. Unter den erſten beiden Gattungen mögen ſich wohl einige finden, die eben ſo viel Menſchenliebe, Großmuth und Wiſſenſchaft beſitzen, als es unter den letztern einige geben mag, die wohl in ihrem Leben nicht anders als mit Behutſamkeit, Einſicht und Mäßigung tadeln. Mit allen dieſen ehrlichen Leuchten habe ich vorjetzt Nichts zu thun. Mein Kunſtrichter, ſonſt auch Kritikaſter genannt, iſt weder mehr noch weniger als ein Kritikaſter: und meine Leſer müßten ſchlechterdings mit der ganzen Zoologie des Parnaſſes unbekannt ſeyn, wenn ſie es nicht ſogleich anſchauend überſähen, welche Gattung Geſchöpfe ich vor mich zu nehmen Willens bin. So bald ich das Wort Kater nenne, verſteht mich Jedermann, und Kater iſt Kater, ohne daß ich erſt ſeine kunſtmäßige Geſchlechtstafel, die Anzahl ſeiner Klauen und Zähne, die Länge ſeiner Gedärme, die Zolle ſeines Schwanzes, mit Daubentonſcher Gewiſſenhaftigkeit anzugeben brauche. Aber, zu wiſſen, was ein ächter, tüchtiger mäuſefangender Diebskater ſei, das verlohnt eher der Mühe; und ſo muß die genaue Naturbeſchaffenheit eines ſolchen Thieres immer zur inſtruktiven ſowohl als zur amüſanten Lektüre gehören.

Ob ich durchgängig damit Dank verdienen werde, das ſteht auf dem andern Blatte. Es iſt aber auch nicht darum! Ich meine nur, daß die Männer, welche zu Ihrem hochlöblichen Vereine gehören, oder überhaupt Männer des Schlags, aus welchem Ihr hochlöblicher Verein ſich zu rekruiren ſcheint, zum größten Theile bis jetzt ſich mit dem Handwerke des Kritiſirens nicht befaßten, und, da kein Meiſter vom Himmel fällt, alſo die Sache noch nicht verſtehen; und da ſie gleichwohl verſprochenermaßen ſich jetzt mit einem Male auch dieſem Metier hingeben wollen und ſollen, ſo fürchte ich, möchten ſie ſich Anfangs zu viele lächerliche Blößen geben, kurz zu ungebärdig gehaben, daß ihr ganzer tragikomiſcher Zweck hinweg, oder doch, pump! auf ſie ſelber zurückfiele. Daß dieſes dann nicht geſchehe, entſchloß ich mich, als erfahrner Mann in der Sache, Ihnen und den Ihrigen hier einen kleinen Leitfaden per tot discrimina rerum, d. h. wie der Mann von der Kunſtkritik ſeyn muß, zu geben. Daß er aus lauter praktiſchen Regeln beſteht, die ich aus dem Leben, wie es iſt, ſchöpfte, ſehen Sie auf den erſten Blick, aber das ahnen Sie wohl nicht ſogleich, daß mir die beweiſlichen Belege aus allerhand Journalen alter wie neuer Zeit und allgemeiner wie beſonderer Art, ſo ganz ungeſucht zufielen, und daß ich aus eben dem Grunde ein deſto größeres Recht auf die Infallibilität meiner Anſichten zu haben glaube, da das Leben und die Erfahrung doch nun einmal die Schule aller Weisheit ſind, wie die gelehrten Philoſophen ſagen. Alſo wie ich ſage, und hiernach beſchreibe, müſſen Sie und die Ihrigen als Kritiker ſeyn, ſonſt verſtehen Sie die Sache nicht, und werden Nichts fruchten, denn ſo hat dieſe ſich ſeit lange als richtig bewährt.

Digitized by Google

Es würde keine unnütze Untersuchung seyn, Ihr Kunstrichterreibeflissene! wenn man, wie Tristram Shandy seines Orts, so genau als möglich, Zeit, Gelegenheit und Stelle, wann, wie und wo ein ächter kritischer Homunkulus am besten auf den Stapel gebracht werden kann, zu erforschen sich die Mühe gäbe, damit Ihr theils das allererste Datum Eures Berufs genauer zu bestimmen, theils auch zum Behufe Eurer eigenen werthen Nachkommenschaft davon Gebrauch zu machen vermöchtet. Allein, da die Sache von allen Seiten mit den größten Schwierigkeiten umgeben zu seyn scheint, wenigstens doch einen stärkern Heft, als ich vorsetzt daran zu wagen Willens habe, erfordern dürfte, so übertasse ich billig den künftigen Linnäen, Büffons, Martini und Schrebern, unter den Säugthieren den Homo kritikus eben sowohl, als den Homo nokturnus und Troglodytes aufzustellen, und begnüge mich, hier blos die allgemeine Bemerkung vorauszusetzen, daß jeder musikalische Kunstrichter, nicht etwa wie der preußische Bosniake oder der Maskeradenmohr, nachgeahmt, sondern ein gebornet Bosniake, Mohr und Kunstrichter seyn müsse. Wie viel dieser Vorzug, zu seinem Stande geboren zu seyn, bei Dichtern und Mädchen, Holzschlägern und Pädagogen, und bei allerlei Menschenkind vermöge, ist bekannt; also auch bei Euch. Ich meine damit nicht etwa einen ausgezeichneten Kopf und Geist, wie ihn die Natur, wenn sie eben Lust hat gütig zu seyn, manchmal gleich im ersten Keime unauflöslich mit einander verbindet. Das giebt sich wohl! und wenn Lavater Recht hat, daß der Geist, gleich einer elastischen Kraft, den Kopf ausdrängt und hinausformt, so fasset Muth: Euer Geist wird schon mit dem Kopfe fertig werden. Ueberhaupt zwar hat der Geist bei Eurem Gewerbe sonst weit weniger zu thun, als das Fleisch; wie alle Welt weiß. Gewisse körperliche Eigenschaften sind dagegen dem ächten Kritiker unentbehrlicher. Habet also einen festen Leib, tüchtigen Herkuleshals, simsonische Kinnbacken, breite Brust und Schultern, starke Nerven und Mäuskeln, vorzüglich aber ein Paar Fäuste, so groß Ihr sie kriegen könnt, oder habet gar keinen Leib und sehet aus, als wenn ihr purer Geist wäret, ich meine nicht Wein- oder Kirschengeist. Der Nutzen einer solchen Figur wird eben so sicher als wichtig seyn. Unsre Schriftsteller und Componisten, meist ein leichtsinniges verwegenes Völklein, richten sich immer genau darnach, welchen Mann sie vor sich sehen, und so könnte Euch das Schicksal der Spieler und Spaßmacher treffen, die, wenn sie es nicht am Leibe haben, nicht immer vor gewissen thätlichen Gegenvorstellungen sicher sind. Darum sehet zu, daß man von Euch sagen möge, was Kandide vom Maitre des Plaisirs des Schahs in Persien rühmt, er sei einer der robustesten Herrn am ganzen Hofe gewesen.

Mit dem Keim aller dieser Talente hinlänglich versorgt, müsse der junge Kritiker auch einer Erziehung genießen, die denselben gehörig zu nähren und zu entwickeln, geschickt ist. Nur nicht zu sorgfältig oder zu zärtlich. Die feuervolle Nessel würde in dem nämlichen Treibhause verdorren, wo die Rose, die Tulpe, die Hiazinthe, oder die Kirsche, die Aprikose, die Melone zur frühen Reife genöthigt wird. Vielmehr muß er der ganzen ursprünglichen Naturfreiheit genießen: er schneeballe sich nach Herzenslust, er laufe in Regen und Pfützen herum, er raufe schwächere Köpfe bei den Haaren; sei ein Zänker, Balger und Streichspieler: Alles zeitige Funken des nachmals glühenden Eisens, das Niemand, ohne die Finger daran sitzen zu lassen, anrühren darf. Eben dieser Uebungen halber, und damit er, was doch jedem Kunstrichter endlich unentbehrlich seyn will, im lesen und schreiben der Notenzeichen nicht unerfahren bleibe, ist es nothwendig, den jungen Attila in eine unsrer gewöhnlichen musikalischen Schulen zu thun, wo er sich gar bald nach dem Typus der stolzen Prüseäne, die ihn mit Backel und Ruthe beherrschen, einen eignen Karakter bilden wird. Es findet sich auch nicht selten gute Gelegenheit für ihn, als ein angehender Inamorato im Umgange mit göttlichen Jungemägden und himmlischen Haustöchtern, hinter nächtlichen Thüren und Gasseneden, so viel Aufschluß für Witz und Herz zu erlangen, als er bedarf. Ist er nun binnen gehöriger Frist zum Gesellen der Gelahrtheit gesprochen, d. h. kann er so ein bischen Klavier klimpern, auch wohl eine Arie dudeln und auf der Guitarre ein Paar Accordchen anschlagen, so trete er mit Stab und Tasche seinen Wanderstab nach einer der deutschen hohen Schulen an, die, wie ehedem die ungarischen Gränzfestungen wider den Türken, im ganzen werthen Vaterlande als tüchtige Brillen zum Trotz der Barbarei angelegt sind. — Ich habe dort des Lesens und Schreibens, Klavierspielens ꝛc. gedacht, dabei bleibts natürlich: auf Universitäten ist hochnothwendig, daß unser Jüngling — fechten lerne. Meines Bedünkens würde in jeder Rücksicht diejenige alma mater am vorzüglichsten seyn, wo nach altakademischem Herkommen früh der Fechtboden und die Reitbahn nebst einem oder dem andern Hörsaale besucht, Nachmittags aber geschwärmt, und gegen Abends gerauft und ein Ständchen gebracht wird. Allein man sagt, es gäbe in unsern Zeiten keine dergleichen lebhafte Musensitze mehr; und also muß es unser Jüngling freilich nehmen, wie es findet; hat aber keine Noth! an manchem Orte hat die Galanterie das andere Unkraut überwachsen, und die Mädchen sind Musen, so gut wie die Musen Mädchen sind. Da sich nun unsre heutige witzige musikalische Welt zwischen dem sentimentalischen Platonismus und dem Antiplatonismus, wie auf zweien Aren, bewegt, so kann es einem angehenden Kritiker nicht anders als blos behagen, wenn er die Gelegenheit mitnimmt, den einen oder den andern Pol, oder auch wohl alle beide kennen zu lernen, um den Tönemännern und Empfindlern ein wenig hinter ihre Schliche zu kommen. — Ueberhaupt ist die Vorschrift seiner Studien bald gemacht und bald befolgt. So nahrhafte Speisen sein Leib gebrauchen mag, so leichte Nahrung bedarf es für seinen Geist. Was nützt es den Schneider, wenn er seinen Stoff zu hunderterlei Modestreifen und Fetzen verfitzelt, daß er zugleich den ganzen Mechanismus der Zeugweberei verstehe? Was hilft es den Kritiker zu seinem Gewerbe, daß er die Tiefen der Kunstwissenschaften erforsche? Die gewöhnlichen gelehrten Stiergefechte ausgenommen, die seinem Geiste allerdings die rechte Richtung geben können, braucht er sonst eben nicht

Digitized by Google

bei der nächtlichen Lampe einen Körper ſich zu ſtudiren, deſſen Feſtigkeit er, als künftiger Kunſtrichtereimeiſter, ſchon nothwendiger brauchen wird. Aber, die ſchönen Wiſſenſchaften, wie wird damit treiben, haben das Gute, daß ſie den Körper in Friede laſſen und den Geiſt nicht beſchweren, und ſo lerne er denn begreifen, was Aeſthetik und Dichtkunſt ſei, das heißt, was gut ſchmeckt oder kein Menſch verſteht. Die blühenden künſtleriſchen Geſellſchaften, womit mancher dieſer Orte vorzüglich pranget, werden ihm die ſchönſte Gelegenheit verſchaffen, und — Gelegenheit macht ja Diebe! Hier ſuche er Tonſtücke und Componiſten kennen zu lernen, wenn welche da ſind, ſuche ſelbſt die erſten Funken ſeines Glanzes von ſich zu geben, und binde endlich, ſatt aller dieſer blühenden Weisheit, ſeinen Nänzel zu. Drei knapp gemeſſene Jahre ſind hinlänglich, um ſo viel Welt und Wiſſenſchaft zu erlangen, als er gerade bedarf. Hat er am Ende noch ſo viel erſpart, daß er ſich den Treſſenhut der Doktorſchaft oder das beſcheidene Magiſterhardret oder ſonſt dergleichen erkaufen kann, ſo iſt die Geſchichte bis auf die Schlußvignette vollendet. Doch iſts auch eben nicht unumgänglich.

Bei ſeiner Zuhauſekunft (wo er nicht ſchon als ein hoffnungsvoller Jüngling auf Univerſitäten Hand an's Werk gelegt, und bei irgend einer kritiſchen Werkſtatt als Geſelle geſtanden hat, wie etwa in Leipzig) ſtrebe er nun ernſtlich, vor den Augen des Publikums und ſeiner Mitbürger zu erſcheinen. Dies iſt die Zeit, wo Miene und Geberde, Tragung des Körpers, kurz, wo die ganze Außenſeite ſich gebildet haben muß, damit man ſchon aus der klare Wolf oder Löwen erkenne. Zwar auch das Theater macht ſchon unter Doktern und Doktern einen Unterſchied. Es kömmt vieles auf den Platz an. Ein junger Kunſtrichter, den das Schickſal in den erſten beſten Winkel Deutſchlands ſchleudert, wo er, wie der Hund an der Hinterthüre des Bauerhofes, nur den herumſtreifenden Bettelkindern der Literatur in die Beine zu fahren braucht, dieſer gebärde ſich allenfalls, wie er will und wie er kann. Es bekömmt ihn Niemand ſonderlich zu ſeh'n, und ſo iſt mit ſeinem Anſtande wenig gewonnen und wenig verloren. Aber an Meßplätzen, in großen Städten, wo Merkur ſeine gelehrten Waarenballen ausſtramt und die artigen Tyrolerinnen, die Muſen Gaſſe vor Gaſſe hauſiren gehn: dort hat ein Kritikus ſchon mehr Sorgfalt aufs Aeußerliche zu wenden.

Hier iſt der Kern der ganzen Sache. Kleid, Zuſchnitt und Farbe ſind ziemlich willkührlich. Doch rathe ich, die letztern nicht zu hell, nicht zu fröhlich! Ohngeachtet ſchon die ſchwarzen trübſinnigen Halsſchnürer in Dienſten des Großſultans ſich unſchädlich in die blühendſten Farben kleiden.

Man hat zur Ehre des menſchlichen Geſchlechts herausgebracht, daß Jedermann, in einem oder dem andern Zuge, dieſem oder jenem Thiere ähnlich ſei. Die Sache mag wohl auf Gründen beruhen. — Wenn alſo der Empfindler dem Affen, der Kirchhofsſeleg iſt dem Uhu, der neue Barde dem Bären ähnelt; ſo gehe Du in ſchiefer Richtung wie der Wolf, beuge Deine Finger ein wie die Katze, mache ein grämlich Geſicht wie der Kauz, ſtoß um Dich wie der Büffel, und haue gleich dem Eber im Weinberge. Bei ſolchem Anſtande kann es nicht fehlen, daß Dir nicht alles, was am Parnaß kreucht und feugt, aus dem Wege gehen, ſa ſogar der augenbraunige contrapunktiſche Schulmonarch Dich ſeiner Heerde aus dem Fenſter zeigen und rufen ſollte: hic est! hunc tu Romane caveto! — Nur mit den Frauen verdirb es nicht! — Dem zu Folge wird denn gar bald der innere Kunſtrichter mit dem äußerlichen, und der Geiſt mit dem Anſtande, ſo wie der Bärſang mit ſeinem Bewohner, übereinſtimmend ſeyn. Die muthige Rauſſucht des Knabenalters, die edle Diſputirkunſt der Jünglingsjahre werden auch dem Geiſte ihren Einſtuß mitgetheilt, und ihm die gehörige Richtung gegeben haben, ſo wie der fleißige Umgang mit Schönen dem Leibe eine gewiſſe Geſchmeidigkeit, und nervöſe Gereitheit. Ich ſage alſo nur noch, Ihr Kunſtrichtereibefliſſene, ſorget dafür, daß Euer Geiſt förſich, kollerich, bitter, ſauer, wo möglich ein wenig korroſiv werde. Wollte man die Allegorie noch weiter treiben, ſo könnte man hinzuſetzen, daß er auch brennend und leuchtend, wie Phosphorus, ſein müſſe. Ein rechter phosphorirter Kunſtrichter iſt ſeines glorreichen Brennefeltranzes immer am ſicherſten. Ihr verſteht mich ſchon!

Anſehn, Vermögen, Amt? — Gut, wenn es iſt! ſonſt hats hier eben nicht viel auf ſich. Der arme Teufel kommt in dieſem Fache faſt ſo gut fort, als der dumme. Moraliſche Tugenden, Chriſtenliebe, Billigkeit, Beſcheidenheit, Artigkeit? — Wer fordert ſolches von ſolchen Herzen? Das wäre gerade ſo viel nütz, als dem Huſaren, wenn er kein Blut ſehn könnte!

Damit ich aber mir ſelbſt die Mühe des fernern Details, ſo wie Ihnen die Mühe des Vergleichens erleichtere, wohl wiſſend, daß viel Mühe euer aller Sache nicht iſt; ſo will ich lieber mit Eins den großen Spiegel darſtellen, worin Ihr auf einmal Euern ganzen Zweck, ſolglich Abſichten und Mittel gar leicht überſehen und finden könnt. Höret wohl zu! Euer Zweck iſt tragikomiſch, iſt Schrecken und Beluſtigung. — Du wirſt doch wohl vom Popanz, vom Pupu, vom Ruprecht und Nübezahl gehört haben? Das iſt's ganz! Andre Grübler wollen hier zwar mancherlei Nebenbegriffe einſchieben; allein, halte Dich feſt an die reine Lehre, und ſuche zu beluſtigen; indem Du ſchreckeſt: ſo haſt Du den wahren Zirkelſtich Deiner Peripherie gefunden.

Nunmehr lege kühnlich Hand ans Werk. Freilich wird, wie überall, alſo auch hier, aller Anfang ſchwer ſeyn. Freilich wirſt Du Mühe haben, Dich bemerkbar oder gefürchtet zu machen. Aber getroſt! Der roheſte Seemann, der vielleicht Jahre lang im Matroſenſolde dienen mußte, ſchwingt ſich doch wohl auf ein eigenes Kaperſchiffchen. Durch Hartnäckigkeit und Ausbalten gelingt es Dir doch wohl endlich, eine eigene Meiſterei zu haben, wo Du nur im Ganzen anzuordnen brauchſt.

Man begreift leicht, welche ungeheure Arbeit es ſeyn würde, wenn man alle Hand- und Kunſtgriffe, alle Situationen und Kautelen, alle Vorfälle und Unfälle der edlen Kunſtrichterei ſyſtematiſch abhandeln wollte. Ich müßte dazu wenigſtens ein eben ſo richtig gezähltes Vierteljahr als Oberon im Merkur haben. Da ich aber keiner der ordent-

Digitized by Google

lichen Arbeiter des deutschen National-Musik-Vereins bin, so muß ich mich bloß dahin einschränken, einige einzelne zerstreute Bemerkungen meiner Abhandlung statt der Korollarien anzuhängen. Also:

Wenn Du gerade aufgeräumt, mit Dir, oder was noch ärger, mit der Welt zufrieden bist; oder wenn Du was Gutes gethan, Verlobung gehalten, Kindtaufen gegeben, Deine Bouteille getrunken hast, dann mache Dich bei Leibe nicht über ein Buch oder eine Composition her. Der satte Wolf will nicht ans Zerreißen. Warte bis Du verdrießlich wirst, wenn Deine Frau Dich kunstrichtert, oder der zukünftige Schwiegervater Dich ein wenig ermahnt, wenn Dein Schuldner (so Du dergleichen hast) bankerutt, oder Deine Gläubiger (wie wohl nicht fehlen mag) ungeduldig geworden. Kannst Du noch ein wenig Podagra oder Gicht kriegen, so ists desto erwünschter. Es wird Dir immer für Lust oder Beruf zum Handwerke gerechnet werden.

Doch Lust und Zeit sind wie die Spröden. Sie fliehn am ersten, wenn man am liebsten küssen möchte. Die Klauberei der Prüfung findet vielleicht noch seltener statt. Nimm also die Sachen lieber nach der Hand. Zum Beispiel, so und so viel Pagina, dieses oder jenes Format, diese oder eine andere Druckart — macht schon ein mittelmäßiges oder schlechtes Werk. Besonders ist dieser Maaßstab in den kleinen kurzen Recensionen, oder sogenannten Maulschellen, gut zu gebrauchen, die mancher Kritikus so gern und so ganz ohne Mühe austheilt, wenn er, wie ein unumschränkter Hausvater, nach einem übelgerathenen Mittagsschläfchen herumschleicht, und den ersten den besten seiner Hausgenossen hinters Ohr schlägt, ohne erst ein Warum angeben zu dürfen. — Manchmal magst Du Dich auch nach dem Namen des Verfassers richten. Warst Du ihm gram, nun so versteht sichs, daß sein Werk nichts taugt. Hast Du aber schon einmal Deine schwarze Kugel wieder Einen eingesetzt, dann wirds gar eine Ehrensache, und Du kannst Deine Stimme nicht wieder zurücknehmen. Gesetzt auch, der Stribler hätte sich gebessert: was mehr? Du bist nicht der liebe Gott, um Dich damit zu beruhigen! — Gesetzt auch, daß Dir das allgemeine Gefühl des Publikums widerspräche: was mehr? Du bist nicht der Thürhüter zur Unsterblichkeit. Laß kommen, was kommt; laß gehen, was geht! Genug wenn Dein Hauptzweck, das **Dulcamarum** Deiner Profession, Schrecken nämlich und Belustigung, erfüllt wird. Dann bist Du gut bestanden, je nachdem Du geschrien hast.

Es ist landkundig, welch' Unwesen unsre Arrangeurs und dergl. Leute mit dem lieben Gute der Ausländer treiben. Eure Gilde, so wie auch das ganze Publikum, ist darüber einig, daß sie meistentheils vorsetzliche Sünder sind. Zu diesem Sprengel übt also der kritische Blutbann seine unwidersprechliche Befugniß aus. Mit dergleichen Leuten ist denn nicht viel Federlesens zu machen. Alle Welt weiß, daß die meisten schlecht sind: ei nun, so sind sie's lieber alle mit einander! Es träte denn etwa einmal ein Mann, mit dem ihr schon ein Fäßchen Salz verspeiset, in die Reihe; bei diesem macht sich die Ausnahme von selbst, und magst Du schon ein wenig Gewehr präsentiren. Faßt ein gleiches Unwesen treiben die Legionen der Nachahmer. Ich weiß nicht, wie ich die ganze Klasse anders nennen soll. Wer kennt sie nicht, diese Heuschreckenschwärme, die, als sie den Hain und die Felder der Nachtigall und Lerche gewahr wurden, sogleich zufielen, und alles so vergeiferten und aussaugten, daß weder Lerche noch Nachtigall wieder hineinverlangten! Könntest Du wohl eine bessere Gelegenheit finden, als in Vertilgung dieser Insekten nützlich zu seyn? Also nur ohne Schonen hinan, und sollte Wurzel und Stamm darüber zu Grunde gehen! Dadurch gewinnst Du auch einen besondern Vortheil: ohne viel Mühe kannst Du einen Componisten sogleich darniederdonnern, wenn Du sagst, er sei ein Nachahmer. Berge und Hügel des Publikums donnern's nach. Es ist wahr, manchmal kann der Fall kommen, daß zwei oder drei Köpfe zu gleicher Zeit auf einerlei Gedanken gerathen; manchmal kann der Spätere wohl mehr werth seyn als der Erste; allein, das sind weiter nichts als Ausnahmen, die einen regelrechten Kunstrichter nicht irren müssen. Was thuts, daß Haslinger, Hofmeister, Peters, Simrock, Richault, Artaria, Cramer u. A. besser und Besseres bisweilen drucken als Härtel, Schlesinger, Schott, oder Andere gar Nichts; daß Vespuz mehr an Amerika entdecke als Columbus: sie sind gleichwohl die Zweiten, folglich was bei ihnen ist — lange nicht die Ersten.

Cuculus Cuculum laudat: verdolmetscht, die Kunstrichter haben gegen einander ein geschenktes Handwerk. Nimm Dich also wohl in Acht, deinesgleichen zu verunglimpfen; es könnte eine Sache von höchst übler Folge werden. Feeilich geschieht es manchmal: aber manchmal geschieht auch viel Albernes.

Die meisten Handwerker hatten sonst keinen üblen Gebrauch: so bald ein neuer Geselle losgesprochen ward, so mußten sie ihn hänseln, hieß es; das ist, ihn placken und quälen, und ihm so zu verstehen geben, daß zum Lernen nicht helfe schnell seyn. Manche hohe Schulen hatten diese löbliche Sitte unter dem Namen des Fuchsprellens angenommen. Nun ist es zwar an dem, daß wiederholte Gesetze dies Altherkommen abstellten: allein bei Eurer Gilde blüht es noch in vollem Flore. Kein Reichsgutachten, kein Mandat hat Euch hier Schranken gesetzt; Euch allein ists noch erlaubt, alle neue Gesellen der Componir- und Schriftstellerei zu hänseln. In der That scheint auch, daß dieser wichtige Borzug, nebst dem Befugniß Eure anonymen Kritiken ungestraft ins Publikum zu verzetteln (ohne deswegen mit den Pasquillanten in eine Klasse gesetzt zu werden), eines Eurer herrlichsten Privilegien sei, zu deren Aufrechthaltung ihr nicht Advokaten genug annehmen könnt. Ich sage Dir hiebei zu Deinem Troste, daß, juristisch betrachtet, der eigentliche Unterschied zwischen einem Pasquill und einer Kritik der rechten Art darin bestehe, daß jenes nur in einem, zwei bis drei Exemplaren heimlich angeklebt oder angenagelt, diese aber bei Hunderten, ohne Kleister und Nagel, ins Publikum gebracht, jenes oft mit dem Zuchthause bestraft, diese hingegen noch öfterer gepriesen und bezahlt wird.

Der Zeitgeschmack ist ein allgewaltig dahinbrausender Sturmwind, und ob er gleich wie dieser verstiegt, ohne

Digitized by Google

zu wiſſen woher und wohin? ſo vermag ihn doch Niemand aufzuhalten. Folglich beuge Dich vor ihm, laß ihn über Dich wegfahren und widerſtehe nicht. Die Wölfe heulen ja auch mit einander, und wenn eine Kuh tollet, ſo wollen ſie alle hinter her. Es ertöne alſo

„Barbenton, Knittelvers, Minneklingklang,
Botz'ng'ſtammel, Teufelschor und Herengeſang:“

es iſt alles neu, alles ſchön, gut und herrlich! — Die neue Erfindung, ohne Bokalen zu reden, und unſre Sprache dem ſimplern Dialekte der Eingebornen am Vorgebirge der guten Hoffnung zu nähern, muß Du gleichfalls, nicht nur zu ermuntern, ſondern auch zu benutzen ſuchen. Ich kenne verſchiedene Kunſtrichter, die Aufſehn dadurch erregten, daß ſie ein wenig Savoyardendeutſch zu ſchreiben anfingen.

Liegt es Dir am Herzen, einem Werke von ſelbſt unleugbarer Güte ein wenig die Flügel zu beſchneiden, ſo iſt dazu gar bald Rath. Iſt es gedacht, ſo ſprich, es ſei trocken; iſt es witzig, ſo ſprich, es ſei gemein; hat es große Stellen, ſo ſprich, es ſeien Tiraden. — Ein beſonderer Kunſtgriff beſteht auch darin, Werke aller Art ganz ſachte eine Stufe niedriger herabzudrängen. Verräth das Werk einen Meiſter, ſo muß Du ſagen: „dieſer Geſelle kann noch werden!“ Iſts wirklich Geſellenmachwerk, ſo ſprich: „man merkts, daß es von einem Lehrlinge kömmt.“ Wär' es aber vollends Lehrburſchenarbeit: „O mir!“ (muß Du rufen) „der Teufel mag die Pfuſcherei hören!“ „In den Ofen!“ —

Vorzüglich Componiſten müſſen geneckt werden. Dieß erhält das Gegengewicht im Reiche vortrefflich. Ueberdieß iſt die hohe Jagd gar was Schönes. Nur hüte Dich, den Löwen oder einen in Deiner Nähe, der Dich kennt, darzu zu rechnen!

Läßt es ſich nur einigermaßen thun, ohne eben dem Zeitgeſchmacke ſchnurſtracks entgegen zu ſchwimmen; ſo tadle bald was vor Dir iſt; habe immer was zu knurren. Der gute Erfolg belehrt Dich gewiß, denn Du haſt gar ein folgſames und dilſames Publikum. Stelle Dich der Inſtrumentalmuſik überdrüſſig; ſo werden die Opern und Lieder erſcheinen. Weiſe dieſe fort, als freuden- und grazienloſe Brut; ſo blühen die Beilchenlieder auf, und die Amoretten, die Nymphen und Zaunen heben ihr Geſpüt an. Fahre dann im Hui mit dem ganzen Heidentrame zuſammen, und ſprich: das ſchicke ſich nicht für den ernſten Deutſchen; ſo tönen die Barden einher. Nun nimm die Peitſche, und treibe ſie auf die Eichelmaſt; buſch werden die feinen kleinen Minneliedlein der Handwerksburſchen, die Variationen, das Fantaſienvolk hervorleiern. Du aber indeß ſetzſt hinter dem bunten Wandſchattenſpiele, regierſt ungeſehen Erſcheinung an Erſcheinung, lachſt über das Maulgeſperre der Zuſchauer, nimmſt Dein Geld, und ziehſt ſo von einer Meſſe zur andern. Orgelum, Orgelei, Dideldumdei! — Tantum! —

C. J. E. Meyer, Pfarrer,
aber eines Muſikmeiſters Sohn.

Literatur.

Offenbach a. M. bei Johann André: Zaide, Oper in zwei Acten von W. A. Mozart. Klavierauszug. Subſcriptionspreis 7 fl. rhein. oder 4 Rthlr. preuß. Crt., Ladenpreis 12 fl. rhein. oder 6 Rthlr. 16 gr. Conv. Mze. Eigenthum des Verlegers und eingetragen in das Vereinsarchiv.

Gleich von vorn herein muß ich bekennen, daß ich kein Freund von dem Umſtürzen der Schreibtiſche großer Geiſter bin, wenn der Wille der Vorſehung ſie von hier abgerufen hat, und nun jeden Fetzen, jede Kleinigkeit, die man da noch ge- und beſchrieben findet, aber nicht gedruckt weiß zu ſammeln und zur Oeffentlichkeit zu bringen. Unſer papiernes Zeitalter ſcheint freilich ganz geeignet zu ſolch' allmeiner Gedankenſtreu, und nicht allein in den Studirzimmern eines Göthe, Schiller, Leſſing und anderer todten Gelehrten hat man neuerdings wieder eine ſolch radikale Kehrung vorgenommen, ſondern auch an die Arbeitſtuben dahingeſchiedener großer Componiſten, eines Weber, Hummel, Mozart u. A., fängt man an, eine gleiche Hand zu legen. Daß da Vieles zum Druck gelangt, was ungedruckt hätte bleiben können, iſt natürlich, und ich halte mich für überzeugt, könnten ein Göthe, Schiller, Weber, Mozart u. ſ. w. Proteſt noch einlegen gegen jene und ſolche totale Preisgabe ihrer ganzen künſtleriſchen Subjektivität, ſie würden es gewiß thun und ſich gewaltig ſträuben gegen die Publikation mancher ihrer Werke und Gedanken, klein und groß, die jetzt ſo unausſchließlich zur allgemeinen Kenntniß gelangen, und gegen ſolche Herabwürdigung ihres guten Namens und ihrer künſtleriſchen Ehre zu einem blos merkantiliſchen Motiv; denn wer weiß nicht, daß einmal die künſtleriſche Individualität eines Schriftſtellers oder Componiſten eben ſo eng mit ſeiner allgemein menſchlichen verbunden iſt, als Niemand im Stande iſt, geiſtig vollkommen zu wirken, wenn der Leib leidet unter dieſen oder jenen Beſchwerden, und daß ferner kein Menſch in der Welt lebt und je gelebt hat, und wäre er der größeſte Geiſt, der nicht einmal auch etwas Halbes oder ſogar Schlechtes ſchuf. Zudem kann man ziemlich als Regel annehmen, daß ein Schriftſteller oder Componiſt, iſt er einmal in die Oeffentlichkeit getreten und dieſe ſomit gleichſam ſein Beruf geworden, er ſelbſt auch ziemlich Sorge für den Druck derjenigen ſeiner geiſtigen Erzeugniſſe trägt, welche er deſſelben werth und dazu ſeines Namens und ſeiner Ehre würdig hält. Mit welchen Augen ſchauen wir unſere Jugendarbeiten an? — würden wir ſie ſo, wie ſie da liegen und als Knaben und Jünglinge wir ſie verfaßten, gern zur Oeffentlichkeit bringen? — Ich zweifle, und wenn wir wüßten vorher, daß es es nach unſrem Tode ſchäfe, wir würden ſicher ſie lieber den Flammen übergeben, um nicht ſchwach zu erſcheinen, wo wir uns den Ruf der Stärke ſchon mühſam errungen. Etwas Anders iſt es mit den letzten Arbeiten eines Schriftſtellers oder Componiſten, zu deren eigenen Veröffentlichung ihm der Weltenlenker nicht mehr Zeit ließ.

Digitized by Google

Unter dieſe mögen Fremde denn die Hebel ſetzen, daß ſie nicht verloren gehen in der Zeit; mit dem, was der Verfaſſer ſelbſt ſorglich jedem Auge in ſeinem Pult verſchloß, verfahre man aber in der Beziehung vorſichtig. Die Welt iſt groß und arg, und nicht Jeder in ihr nimmt eine ſolche Reliquie als das, was ſie ſeyn ſoll oder in der Art, wie ſie vielleicht gegeben wird. Vorliegende Oper iſt offenbar eine der erſten dramatiſchen Jugendarbeiten Mozarts, alſo in der Zeit geſchrieben, wo ſein großer Geiſt ſich noch nicht freier entwickelt hatte, ſondern noch an die Form und Sitte der Zeit gefeſſelt war. Welchen Werth er ſpäter ſelbſt auch auf dieſe Arbeit gelegt haben muß, geht daraus deutlich hervor, daß Niemand in der Welt Etwas von ihrem Daſeyn erfahren hat, und erſt, als Hr. Hofrath A. André in Offenbach den ganzen Manuſcriptennachlaß der Wittwe abkaufte, man ihre vollſtändige Partitur darunter vorfand. Vielleicht hatte er ſie ſelbſt auch, als ſeine Thätigkeit in der dramatiſchen Compoſition eine größere Ausdehnung gewonnen hatte, ganz vergeſſen, da die bekannte und ewig werthe „Entführung aus dem Serail" als eine ſolch' vollſtändige Umarbeitung jener „Zaide," ſowohl dem Sujet als der Compoſition nach, erſcheint, daß die muſikaliſche Behandlung und Auffaſſung der Charaktere ſich nur dadurch unterſcheidet, daß hier in der „Zaide" der Sultan auch als Sänger, während er dort in der „Entführung" nur als Schauſpieler auftritt, und betreff der Muſik ſelbſt dann in beiden Opern ſich Stellen finden, ja ganze Sätze vorfinden, die nach Anlage und Ausführung, Inſtrumentirung, kurz in jeder Beziehung ſich ſo ähnlich ſehen, wie eine Hand der andern. Am augenſcheinlichſten iſt dies der Fall zwiſchen dem Schlußſatze der „Zaide" und dem erſten Mittelſatze in der Arie der Conſtanze „Traurigkeit ward mir zum Looſe" in der „Entführung." Wahrſcheinlich fand Mozart, als er die „Zaide" fertig hatte, ſelbſt keinen Gefallen an dem Werke, und ihre zum größten Theil melodramatiſche Behandlung mußte ihn auch bald überzeugen, daß die Oper eine beſondere Wirkung auf der Bühne hervorzubringen nicht im Stande war. Daher legte er ſie bei Seite. Nun erſchien ſpäter bekanntlich aber C. F. Bretzner mit „Belmont und Conſtanze," wozu der damalige Berliner Muſikdirector André (Vater) die Muſik machte; das Sujet hatte viele Aehnlichkeit mit dem ſeiner „Zaide:" Mozart holt Buch und Noten wieder hervor; giebt Stephani erſteres zur Umarbeitung, und macht ſich ſelbſt dann auch noch einmal an die Arbeit, und da doch manche vortreffliche Stellen in der „Zaide" enthalten ſind, ſo werden ſie mit Recht und weidlich im Drange der Zeit für die „Entführung" benutzt, verſteht ſich mit ſo weiten Veränderungen, als die anders geſtaltete Bearbeitung des Sujets nothwendig macht. So erklärt ich mir das Schickſal dieſer Oper, und ſo wird nicht allein jene überraſchende Aehnlichkeit mit der „Entführung," ſondern auch, daß wir nicht minder in „Così fan tutte" viele Stellen aus der „Zaide" wiederfinden, daß Schluß und Ouverture dieſer trotz der ſonſtigen Vollſtändigkeit der Partitur gänzlich fehlten, und endlich ſich nirgends auch nur eine Spur vorfindet von dem Textbuche oder wer es gemacht, leicht begreiflich. War auf ſolche Weiſe aber die Oper nicht allein gänzlich umarbeitet, ſondern für manche andere ſpätere Arbeiten benutzt und ausgebeutet worden, ſo exiſtirte ſie für Mozart ſelbſt als ein beſonders Werk nicht mehr, und kam in Vergeſſenheit. Um dieſer ſie nun zu entreißen, und als ein Ganzes auch dem Publikum vorzuführen, componirte Hr. Hofrath André die Ouverture und den Schlußſatz dazu, und übertrug Hrn. Karl Gollmick in Frankfurt die Arbeit der Anfertigung des fehlenden Dialogs. Daß dieſe keine ſchwere ſeyn konnte, beweiſt nicht allein jene außerordentliche Aehnlichkeit des Sujets und der ganzen Handlung mit denen der „Entführung," ſondern auch der Umſtand, daß zu den Geſangspartien aller Text vollſtändig in der Partitur ausgeſchrieben war. Doch gehörte immer ein beſonderes Talent der Ineinsfügung dazu, und ſo können wir nur loben, daß Herr Gollmick ſich nirgends eine weſentliche Aenderung erlaubte und aus Ehrfurcht vor der Reliquie nur auf das wirklich Fehlende ſeine Zuthat beſchränkte.

Komme ich jetzt aber zu meinem Einleitungsſatze wieder zurück, ſo entſteht unabweislich die Frage, nicht blos welchen Werth überhaupt die Oper hat, ſondern welchen Werth insbeſondere ihre jetzige Herausgabe für die muſikaliſche Welt haben kann und haben muß? — Die Antwort liegt in der Andeutung ihres Inhalts. Sie iſt eine Jugendarbeit Mozarts; was ſie enthält, treffen wir, und in veredelter Geſtalt zwar, — wenn ich mich ſo ausdrücken darf, — in allen ſeinen ſpäteren Compoſitionen wieder, ſo ſehr, daß die „Entführung" ſogar als ihre totale und bei Weitem gelungenere Umarbeitung angeſehen werden muß; und was Mozart nicht aus ihr ſpäter benutzte, wollte er, bei der übrigen gänzlichen Vernachläßigung, wohl auch nicht weiter gekannt haben. So bleibt uns denn, da Hr. Hofrath André nicht der Mann iſt, den wir fähig halten könnten, einen, zumal von ihm ſo ſehr geſchätzten Namen, wie Mozart, zu der Bürgſchaft einer bloßen kaufmänniſchen Spekulation herabzuwürdigen, keine andere Wahl, als die Oper anzunehmen als ein von dem Geber gut gemeintes neues Andenken an den großen Todten, oder als ein liebes, werthvolles Zeichen, in welcher Form und Richtung Mozarts großer Geiſt ſeine erſten grünen Keime ſchlug, und wie nachgehends dann ſich daraus entfalteten ein Stamm, kräftig und ſtark in ſich ſelbſt und reich an dauernder Frucht. Als etwas Anderes oder Höheres gar das Werk anzuſehen, wäre nicht recht, ſo wie es nicht klug geweſen wäre, es als ſolches zu geben. Daher möchte ich auch nicht wünſchen, ungeachtet Hr. Hofrath André in einer Note des Vorberichts darauf hinzudeuten ſcheint und deshalb auch die vollſtändige Partitur hat drucken laſſen, daß die Oper auf die Bühne kommt: ſie würde nicht gefallen, noch weniger als der „Idomeneus," ſich nicht halten, und der Maſſe dann, dem Schwachen und Unverſtändigen Raum geben zu Ausſtellungen aller Art, unter denen auch ſchreinbar viele Reminiscenſen nicht fehlten, an dem reifen Mozart, zu welchen doch entweder der unreife nur einen Anhalts-

Digitized by Google

punkt bietet, oder für welche nach dem eigentlichen Verhältniſſe des Werks gar kein Grund vorliegt. Daß dieſes aber nicht geſchehe, daß die großen Todten auch vor den Schmähungen des Irrthums und der Unkenntniß der Verhältniſſe geſichert werden, ſind wir ihrem Andenken ſchuldig, und deshalb bin ich fein Freund von dem Eingange erwähnten Umſtürzen ihrer hinterlaſſenen Schreibtiſche u. ſ. w.

Dem ſplendid in quer Folio ausgeſtatteten Klavierauszuge iſt der vollſtändige Text der Oper vorgedruckt, wobei die Gewiſſenhaftigkeit und Vorſicht beobachtet wurde, daß das Urſprüngliche Curſiv-, das von Gollmick Hinzugethane aber Antiquaſchrift erhielt.

Dr. G. Schilling.

Correspondenz.

Auszüge aus Privatbriefen aus München.

Der ſeit 28 Jahren unter dem Namen der muſikaliſchen Academie hier beſtandene Verein, der in früherer Zeit das muſikliebende Publikum durch viele höchſt gelungene große Leiſtungen erfreut und ſich im In- und Auslande einen ehrenvollen Ruf erworben hatte, verfiel in neuerer Zeit in eine Art lethargiſchen Zuſtandes, und hat ſich endlich vor Kurzem factiſch aufgelöſt. Eine neue Organiſation deſſelben iſt indeſſen durch die Hauptgrundlagen, auf denen er beruht, von ſelbſt bedingt, und wenn dieſe mit leidenſchaftsloſer Ruhe und Benützung der gemachten Erfahrungen vorgenommen, und nur die Würde der Kunſt im Auge behalten wird, ſo läßt ſich allerdings Gedeihliches hoffen; aber in jedem Falle kann ein volles Gelingen nur dann erwartet werden, wenn von allen Seiten der gute Wille ſich äußern wird, die bedeutenden Hinderniſſe zu beſeitigen, welche demſelben bisher, und beſonders in den letzten Jahren entgegen ſtanden.

Lachners neue Oper „Alidia“ konnte nur ein einziges Mal gegeben werden, weil nach der erſten Vorſtellung Madam Mink erkrankte und wenige Tage ſpäter das Engagement der Demoiſelle van Haſſelt zu Ende ging. — Ein begründetes Kunſturtheil über ein ſo umfangreiches Werk nach einer einzigen Vorſtellung zu fällen, dürfte immerhin etwas voreilig heißen, und wir wollen daher die Wiederaufnahme deſſelben abwarten, ehe wir uns ausführlich darüber äußern. — Vorläufig kann nur als Thatſache berichtet werden, daß die erſte Vorſtellung von einem großen Theile des Publikums ſehr günſtig aufgenommen und der Tonſetzer zweimal gerufen wurde; ein Ergebniß, das anderwärts weit mehr für, ſo wie eine gegentheilige Aufnahme gegen ein neues Werk zeugen würde, hier aber, bei dem Standpunkte, den das leidige, erſt ſeit einigen Jahren gar ſo ſehr über Hand nehmende Partheiweſen im Theater erreicht hat, gar nichts beweiſet. — Auf alle Fälle muß indeſſen dem partheiloſen Beurtheiler auch ſchon aus dieſer einzigen Vorſtellung klar geworden ſeyn, daß der als Inſtrumental-Componiſt mit Recht ſehr geachtete Tonſeger auch in der dramatiſchen Muſik ſeiner Zeit ſich mit vielem Erfolge zu bewegen im Stande ſeyn werde, wenn er das tiefſte Weſen der Oper ſich eben ſo zum Gegenſtande ernſten Studiums gemacht haben wird, wie er es, nach dem Zeugniſſe, das ſeine Inſtrumentalwerke im Kammerſtyl für ihn ablegen, bei dieſen gethan haben muß, um auf die bereits von ihm erreichte Höhe zu gelangen. — So viel uns bekannt iſt, hat Lachner früher nur eine einzige Oper geſchrieben, und Alidia iſt ſein zweites Werk dieſer Gattung: ſchon aus dieſem Grunde muß daher das viele Gute, was das Werk enthält, um ſo freudiger anerkannt, und der allenfalls von der Wahrheit gebotene Tadel um ſo milder ausgeſprochen werden; denn ſo gar leicht iſt es denn doch wahrhaftig nicht, eine in allen Theilen völlig gelungene große Oper zu ſchreiben, daß man verlangen könnte, daß ein Componiſt, wenn er auch noch ſo talentreich iſt, ſchon mit einem einzigen in dieſer Gattung gelieferten Werke die ganze große Schule der Erfahrungen durchgemacht haben ſoll, welche ſelbſt neben einer vorhandenen reichen äſthetiſchen Vorbildung noch unerläßlich nothwendig iſt, um in der wahrhaft dramatiſchen Muſik Ausgezeichnetes zu leiſten.

Der Abgang der Sängerin van Haſſelt iſt für die hieſige Bühne ein bedeutender Verluſt, denn das ohnehin nicht reiche Opern-Repertoir iſt, da ſie mehrere Jahre ganz allein als erſte Sängerin hier wirkte, großentheils auf ihre Thätigkeit berechnet geweſen, und ſelbſt wenn man eine Sängerin vom nämlichen Stimmumfange und Talente an ihre Stelle erhielte, würde dieſe dennoch nicht gerade in allen ihren Parthien einſtudirt ſeyn, und demnach manche Schwierigkeit eintreten. — Vor der Hand iſt Demoiſelle Bial neben unſerer wirklich ausgezeichneten Mink als erſte Sängerin engagirt; die Stimmlage beider iſt indeſſen Mezzo ſoprano, und es iſt nicht wohl abzuſehen, wie jene Opern auf dem Repertoir erhalten werden ſollen, deren Beſetzung eine abſolut erſte Sängerin von hoher Stimmlage fordert. — An dem Abgange der Demoiſelle van Haſſelt trägt übrigens die Intendenz durchaus keine Schuld, denn es wurden ihr auf weitere fünf Jahre jährlich 5800 fl. Gehalt, und nach Verfluß derſelben eine lebenslängliche Penſion von 2400 fl. geboten, welches Anerbieten ſie aber ausſchlug. — Es iſt wohl möglich, daß Demoiſelle van Haſſelt durch Reiſen oder ein Engagement bei einer andern Bühne noch mehr gewinnen kann; aber es iſt auch gewiß, daß die hieſige Anſtalt ihr unmöglich noch höhere Forderungen hätte zugeſtehen können. Ueberhaupt muß es, wenn das Kunſttalent ſich durch unmäßige Forderungen ſelbſt zu einer nur für ſchweres Geld zu erkaufenden Waare ſtempelt, dem Käufer wohl auch erlaubt ſeyn zu berechnen, ob ſeine Auslage ſich für ihn rentiren könne oder nicht!

Digitized by Google

Feuilleton.

Wie eifrig doch jetzt unsere Kunst und wer mit ihr zu thun hat, nach Tiefe strebt! — Wäre nur der Sinn nicht so verschieden; und eine Tiefe giebt's sogar, deren letztes Ende ist — der Abgrund. Doch an diese Tiefe denke ich jetzt nicht, sondern an eine andere, die aber nicht viel mehr sagt. Die Instrumentenmacher Franz Schölnast und Boyn in Preßburg haben ein Blasinstrument erfunden, das die furchtbar brüllende Ophicleide, der es in der Form übrigens sehr ähnlich ist, noch weit hinter sich läßt und hinabeilt bis zum Contra-D. Sie nennen es *Tritonikon*, vielleicht von dem alten Tritonus; das war aber eine böse Dissonanz, und der Zufall spielt oft bittere Ironie. Indessen das Instrument ist ganz aus Messing verfertigt, wird mit einem Zagottrohre angeblasen, hat für jeden ganzen und halben Ton eine eigene Klappe, 15 in Allen, seine offenen Tonlöcher, und — wie unser Berichterstatter sagt — eine Kraft, daß die alte Fabel von der Migrepha der Dörfer keine Fabel mehr bleibt. Dabei ist sein Umfang von jenem D bis chromatisch hinauf zum kleinen f: — das Alles wäre Viel, und nur zu Viel, weil die Ophicleide schon genug ist. Doch wollen wir damit kein vorlautes Urtheil über die Erfindung aussprechen: wir kennen das Instrument nicht. Schwer freilich wird es uns zu glauben, daß in solcher Tiefe und Kraft noch Musik sey, und vermag die Kunst auch Viel, so soll sie doch nicht Alles vermögen.

Uebrigens ist der musikalische Spektakel nicht so unbeliebt in der Welt, und wenn wir Deutschen, die Engländer und die Franzosen Gefallen finden konnten an dem Strauß'schen Schellengerassel und Glockengeklirre, warum sollen es die derberen Slaven nicht an Geboenner und Gebrumm? — Im St. Petersburg fand russischen Blättern zu Folge Anfangs Mai zum Besten der Invaliden ein großes Concert unter Leitung des Obristen Lwoff, Direktors der Kaiserl. Kammermusik Statt, und unter Anderem ward eine von Lwoff componirte „Fantasie über russische Lieder für großes Orchester mit Chören und Kanonenschlägen" darin aufgeführt, zu welcher letzteren Nachahmung zwei „ungeheure Maschinen" dienten, die einen solchen Eindruck auf die Zuhörer hervorbrachten, daß unter enthusiastischem Beifall die Fantasie wiederholt werden mußte. Ich zweifle nicht, daß diese Fantasie auch in andern Ländern großes Glück machen wird, und wenn sie dann eine „himmlische Musik" genannt wird, so müssen wir es uns gefallen lassen, denn unter Posaunenschall und Donnergeroll sollen ja die Gräber einst sich aufthun, und wer weiß, welch' anderer Ton noch dazu kommt.

Nur mag Frankreich noch, um Paganini's Willen, jene Fantasie mit ihrer Kanonenmaschine, die wahrscheinlich den Namen Bombardone erhalten wird, wegkaufen, denn hat das Klima in Marseille, wo er sich die letztere Zeit aufhielt, auch einen so wohlthätigen Einfluß auf seine Gesundheit gehabt, daß er spazieren gehen und täglich ein Paar Dutzend Partien Billard spielen kann und darf, so ist doch sein ganzes Nervensystem noch so sehr zegriffen, daß er kaum zu reden vermag und die Aerzte ihm das Violinen jedes, auch des leisesten Tones streng untersagt haben.

So eben lese ich eine Kritik meiner „Aesthetik der Tonkunst", und ich werde da tüchtig ausgezankt, daß ich mich nicht auf einen höheren und zwar den höchsten, d. h. Hegelschen Standpunkt der Philosophie aufgeschwungen, und von der Idee des Ideals aus die Wesenheit unserer Kunst zu entwickeln mich bestrebt habe. Will ich nun auch gar nicht in Anschlag bringen, daß man nicht wohl für das Dutzend Philosophen in specie eine Aesthetik der Tonkunst zu schreiben sich berufen fühlen kann, und der große Haufen von Musikern und Musikfreunden sich arg beklagen würde über die Sparsamkeit und überdem noch große Unverdaulichkeit der Brocken, die ihm von der Tafel Hegelscher Idealität zufielen, so fällt mir doch ein, was Montaigne einst sagte: „Wozu taugen jene erhabenen Punkte der Philosophie, zu denen sich kein menschliches Wesen zu erheben vermag?" — Ich meine, man hat bis zur Hegelschen Meisterschaft jetzt in Deutschland genug darüber nachgedacht, wie, warum, wodurch, womit man denke, und es wäre endlich auch einmal Zeit, wirklich etwas Vernünftiges, d. h. Praktisches zu denken. Vor lauter Denken nicht zum Denken kommen, — das ist das kurze Resultat eines langen philosophischen Systems von heute.

Wie für das Wort Gemüth haben die Franzosen auch für das deutsche Lied keinen eigenen Ausdruck, und zu unserer Freude oder Bewunderung schrieen sie das selbst jetzt in demerken und einzugestehen, indem sie eine Sammlung von Schubert'schen Liedern, welche mit Uebersetzung von Emil Deschamps erschien, betitelten: Collection des Lieder de F. S. etc., also das deutsche Wort beibehalten. Was sagen aber auch alle französischen coeur, caractère, esprit, âme, humeur, naturel, temperament, aus chanson, air, chant, cantique etc. gegen das eine deutsche Gemüth und Lied?! —

In Rouen hat eine neunjährige Violinspielerin, Mademoiselle Milanollo großes Aufsehen erregt. Französischen Zeitungen zu Folge ist sie ein Wunder, ein Phänomen, ja sie suchen und haschen so sehr nach Ausdrücken der Ueberschwenglichkeit ihres Staunens, Bewunderns und Verehrens, daß zu fürchten ist, ihnen kommt am Ende noch das Wort Unding in den Mund. „Es war — sagt die eine — als ob man in der Kindheit der Welt Menschen auf heiligen Wäldern vernähme", nämlich als man das neunjährige Mädchen spielen hörte, und in der That muß etwas „Unbegreifliches" in diesem Spiel liegen, wenn man solche Unbegreiflichkeiten darüber schreiben kann.

Wie Glück einst in Paris der Anlaß zur Parteiung wurde, so hat jetzt die vortreffliche Sängerin Lutzer in Frankfurt a. M. durch ihr Gastspiel dort einen Kampf hervorgerufen, der alles andere Interesse in den Hintergrund drängte. Löwe oder Lutzer! dieß es — und der Streit ward heftig und lang, welche von Beiden ein wenig besser, natürlich nach italienischem Maaßstab singt; und Deutschland — o wie geduldig ist dein Boden! — und Kunst — welche eifrigen Kämpfer sammeln sich um deinen Thron. Beharren wir mehr noch der Zeichen hohen Sinnes für die Tiefen der Musik? — Doch ich gestehe, der Vergleich mit Glück war trotz aller Aehnlichkeit der Zaeten schlecht.

Wie sehr man sich auf die gewöhnlich anonymen Berichte mancher Zeitungen verlassen kann, beweist wieder Thalbergs Aufenthalt in Petersburg. Er habe dort nicht sehr gefallen rc. hieß es zu wiederholten Malen, und weiß ich doch aus bester Quelle, daß alle seine Concerte dort so stark besucht waren, daß er nicht weniger denn an 50,000 Rubel mit nach Hause bringt. Auch die Clavierspielerin Camilla Pleyl gefiel ungeachtet ihrer mancherlei Eigenthümlichkeiten sehr in Petersburg, und Henselt hat sich veranlaßt gefunden, dort für einige Zeit seinen Wohnsitz aufzuschlagen. Mlle Clara Novello indeß machte schlechte Geschäfte. Ich glaub's.

Das große englische Musikfest, von welchem ich in Nr. 4 der Jahrbücher sprach, wird unser Spohr leiten. Er hat die Einladung dazu angenommen, und ich theile in großer Schrift diese Nachricht mit, weil ich mich freue ob Englands Achtung vor deutscher Kunst, deutscher ächter Meisterhaft.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. **Nr. 11.** 13. Juni 1839.

Ueber die Zwischenmusiken oder sogenannten Entr'actes im Theater.

An allen Theatern hört man Beschwerden über die Entr'actes bei Schau-, Lust- und Trauerspielen; die Musiker beklagen sich über das Publikum, dieses über die Musiker oder über den Dirigenten, jede Parthei hat Recht wenn man sie hört und — die Sache bleibt bei'm Alten! — Ich glaube, daß der Gegenstand ein der öffentlichen Besprechung würdiger ist; ob jedoch dadurch ein Nutzen gestiftet, dem nur zu bekannten Uebel abgeholfen werden wird, mag dahingestellt bleiben, der Versuch aber einer guten Absicht wegen immer gemacht werden, da vielleicht diese Zeilen als Anregung zu weiterer Besprechung nicht ganz ohne allen Erfolg seyn dürften.

Betrachten wir, ehe wir auf Vorschläge zur Abhülfe übergehen, das Uebel an sich. Die Wahl der Musikstücke erscheint oft unzweckmäßig, gewährt zu wenig Abwechslung und der Vortrag ist nicht selten höchst ungelungen, ja selbst die Besetzung der Stimmen mangelhaft! Dies die Klage des Publikums.

Die Wahl der Entr'actes ist Sache des Dirigenten derselben, welcher jedoch nur unter denjenigen Musikstücken wählen kann, die sich in der Bibliothek vorfinden, deren Zahl wohl in der Regel mit den wirklichen und gemachten Bedürfnissen so lange im Mißverhältniß stehen mag, bis das Entr'actewesen eine zeitgemäße Reorganisation erfährt. Eben so ist es mit dem Vortrag. Die Künstler, welche immer dieselben Musikstücke ableiern müssen, können wohl um so weniger zu einem guten Vortrage angeeifert seyn, da das Publikum unter den benannten Umständen nicht die geringste Theilnahme für derartige Musik zeigen kann; deshalb suchen sich auch die besseren Orchestermitglieder von diesem Dienste frei zu machen, woher denn auch öfters eine mangelhafte Besetzung oder für den Dirigenten die Nothwendigkeit entsteht, eine Composition zu wählen, welche minder stark besetzt ist oder leichter ausgeführt werden kann. Kurz, so lange in den Zwischenacten nur musicirt wird, um die zum Umkleiden der Schauspieler und Wechsel der Decorationen nöthige Zeit auszufüllen, damit das Publikum bei der oft zu langen Dauer irgend beschwichtiget werden soll, kann die Sache nicht anders, nicht besser werden. Der größte Mißstand ist der, daß kein eigentlicher Plan für die Zwischenmusik gemacht, keine Zeit für die Dauer bestimmt ist. Der Musikdirigent weiß nicht, soll er sich mit dem Entr'acte der Situation des letzten Actes anschließen oder den nächsten Act ankündigen, wodurch oft bei sonst gut gewählter und gut executirter Musik ein nicht selten in's Lächerliche fallender Eindruck hervorgebracht wird. Verzögert sich nun die Fortsetzung des Stückes gar so lange, daß ein Entr'acte nicht ausreicht, der vom Dirigenten gewählte aber dem Herrn Regisseur zu lang ist, also eine Unterbrechung mitten im Tonstücke (oft sogar ohne einen Tonschluß abzuwarten) eintritt, so muß natürlich jeder günstige Eindruck, den die Zwischenmusik gemacht haben könnte, verwischt werden.

Durch dergleichen Ereignisse, welche mehr oder weniger an jeder Bühne vorkommen, muß natürlich das Entr'actewesen in Mißkredit kommen, das Vertrauen des Publikums aber so schwinden, daß — weil man es nicht vermuthet — oft ein neuer und hübscher Entr'acte — wenn er nicht auf dem Zettel angekündigt und dadurch das Publikum im Voraus darauf aufmerksam gemacht wurde — spurlos vorübergeht, wodurch dann die Vortragenden wieder verletzt und in der Meinung bestärkt werden, daß das Publikum kein Interesse an der Sache nimmt, die leitende Behörde aber auch dadurch sich nicht aufgefordert sehen kann, neue und kostspielige Zwischenmusik anzuschaffen. — Ohne noch anderer Uebelstände zu gedenken, welche sich an den verschiedenen Theatern bei den Entr'actes zeigen, will ich es versuchen, Vorschläge zur Abhülfe zu machen, und werde mich freuen, wenn meine Ansichten wenigstens nur den Nutzen stiften, daß über diesen Gegenstand sich andere und bessere Stimmen hören lassen, um — wenn auch nur nach und nach — Verbesserungen herbeizuführen.

Nimmt man an, daß an einer Bühne, auf welcher wöchentlich dreimal gespielt wird, im Jahre 120 große und kleine Trauer-, Schau- und Lustspiele gegeben werden, so sind schon in einem einzigen Jahre — jedes Stück nur zu drei Akten gerechnet — 360 Piècen nöthig, worunter entweder mindestens 120 Ouverturen oder Symphonien-Allegros zum Anfange. Wie viele Musik muß man da haben, um, selbst wenn immer im Zwischenacte nur ein Stück gemacht wird, genügende Abwechslung zu bringen?

Wiederholt sich nun der genannte Aufwand von 360 Piècen per Jahr mehrere Jahre hindurch, so erscheint freilich Manches nicht mehr neu, und wird dem Publikum Gelegenheit zu Beschwerden gegeben, denen ohne großen Aufwand

Digitized by Google

an Mitteln und Zeit (welche doch das Einstudiren neuer Musik auch erfordert) nicht wohl abgeholfen werden kann, obgleich die Musiker, welche doch einmal da seyn und spielen müssen, gewiß selbst schnlichst eine Abhülfe wünschten. Diese Abhülfe könnte nun ohne vergrößerten Aufwand, zu welchem sich die Directionen nicht wohl früher verstehen können, als bis das Publikum mehr Antheil an den Entr'actes zeigt, auf folgende Weise herbeigeführt werden, wodurch auch succesive das Interesse des Publikums mehr erregt werden dürfte.

Man weiche von dem Hergebrachten ab und richte die Entr'actes so ein', daß nur zu großartigen Stücken nach jedem Acte zweckmäßig ausgewählte Pièces (wohlbesetzt und studirt) vorgetragen und die nöthige Dauer derselben so berechnet ist, daß man mit nur Einem ausreicht. Bei gewöhnlichen Stücken aber mache man nur am Anfange eine gute Ouverture und überlasse es dem Publikum, die Zwischenzeit (wie auch bei den oft viertelstündigen Zwischenacten von Opern) beliebig auszufüllen. Der wahre Musikfreund wird sich diese Beschränkung gerne gefallen lassen und hinlängliche Entschädigung in gediegenerer, nicht zu oft gehörter Zwischenmusik finden. Sind zwei oder mehrere kleine Stücke an einem Abend, so wird jedes mit einer passenden Ouverture eröffnet, oder aber, man lasse — was durch monatliche Repertoires vorbereitet werden kann — zwischen zweien Stücken die Virtuosen des Orchesters oder auch zur Aufmunterung die angehenden Künstler kleine Solo, welche auf dem Zettel angekündigt werden können, vortragen. Die Ouverturen jener Opern, welche nicht mehr gegeben werden, die aber mitunter vortrefflich und wohl größtentheils noch in den Bibliotheken vorräthig sind, geben eine bedeutende Vermehrung neuer oder selten gehörter Musik! —

Bei Militär- oder Spektakelstücken könnte man auch an Orten, wo Militärmusiken sind, zur Abwechslung die Entr'actes durch diese aufführen lassen.

Würden nun noch mehrere Theater von Zeit zu Zeit einen Austausch ihrer Musikalien vornehmen, was durch die Orchesterdirigenten geschehen könnte, so wäre an einem Orte neu, was an dem anderen schon zur Genüge gehört, unbenützt liegt, ohne besonderen Kostenaufwand zu veranlassen. Auch würde sich manche allerliebste Nummer aus Balletten vorfinden, deren Vortrag angenehm berührte. Endlich könnte eine große Abwechslung in die Entr'actes gebracht werden, wenn man nicht gerade immer Sätze für das ganze Orchester machen wollte; Blasebarmonie, Blechmusik, Sextetten und Octetten, Concertanten ꝛc. würden gewiß das Interesse des Publikums in höherem Grade in Anspruch nehmen, und beifälliger aufgenommen werden, als zu oft gehörte Orchestersätze, von welchen zudem manche gehaltlos oder veraltet sind. Wird von Seiten des Theaters der besprochene Gegenstand mit größerer Sorgfalt als bisher behandelt, und das Publikum zeigt doch keine größere Theilnahme, so liegt der Grund in einem Uebel, dem dann freilich nicht wohl abgeholfen werden kann; auf die vorgeschlagene, oder auf ähnliche Weise gemachte Versuche aber dürften ein günstiges Resultat hoffen lassen. Ist mit Vorstehendem der berührte Gegenstand auch nicht erschöpfend behandelt, um dem Aufsatze keine zu große Ausdehnung zu geben, so reicht das Gesagte hin, einem fast allgemein gefühlten Mißstand dadurch Abhülfe vorzubereiten, daß er in diesen Blättern zur Sprache gebracht wird.

Karlsruhe im Juni 1839.

Dr. F. S. Gaßner.

Nachschrift der Redaction.

Bei vielen Punkten scheint der ehrenwerthe Herr Verfasser den Kreis seiner Beobachtung nicht weiter als bis auf örtliche Verhältnisse ausgedehnt zu haben; doch mag Karlsruhe in diesem Punkte eine bedeutende Sympathie unter den übrigen Theatern nicht blos Deutschlands, sondern ganz Europa's, ja der Welt ansprechen. Ich sah und besuchte im Laufe der Jahre ziemlich alle bedeutenderen Bühnen unseres Vater- und auch eines großen Theils des Auslandes: wie hier, so war es dort, und wie dort, so auch wieder anderswo, und es wird schwerlich anders werden. Wir Menschen sind nun einmal zu Nichts mehr als zur Critik geneigt, und verstehen wir eine Sache auch nicht, so sprechen wir doch gern darüber, und da die Kunst dem bloßen individuellen Geschmacke ein so weites Feld einräumt, über Nichts sich aber leichter ohne gründliche Kenntnisse mit einer gewissen Art von Recht raisonniren und schwatzen läßt, so nehmen wir diese Gelegenheit der Kunst denn auch mit einer wahrhaft haushälterischen Sorgfalt wahr, und lassen keine Minute verstreichen, die das Achten auf ihre Leistung zum Schwatzen über ihre Leistung uns übrig läßt. Darin mag der Grund unserer geringen Aufmerksamkeit auf die Zwischenmusik mehr liegen als in der Schlechtigkeit dieser selbst. Der Art eines Schauspiels ist aus: wie eilt da Freund zu Freund, Kopf zu Kopf, um die Meinung, Ansicht über das Geschehene auszutauschen, und wie Wenige dürften seyn, die es nicht verdrösse, dieser wenigen Augenblicke ungezügelter Unterhaltung durch das Fesseln ihrer Aufmerksamkeit mittelst einer andern würdigen Kunstleistung beraubt zu seyn! — Ich gebe zu, daß die Wahl der Entr'acts in der Regel eine bessere seyn könnte, wenigstens sollte mehr Abwechselung darin statt finden, und jedenfalls bei den sogenannt klassischen Schau- u. s. w. Spielen sie mit der größten Sorgfalt und Rücksicht auf das auszuführende Stück geschehen; allein ob das Benehmen des Publikums im Allgemeinen dabei auf irgend eine Weise je geändert werden wird, bezweifle ich. Der Einzelne kann nicht Maasstab für die Gesammtheit der Gesellschaft seyn. Einzelne sind immer gegenwärtig, die sich auch für die Zwischenmusik interessiren, aber ein allgemeines bemerkbares Interesse wird diese niemals gewinnen. Daß bei kleineren, sogenannten Conversationsstücken, Lustspielen ꝛc., eben so in Opern die Entr'acts gänzlich wegbleiben, ferner diese mehr zum Solospiel junger Virtuosen ꝛc. benutzt werden sollten, — damit bin ich vollkommen einverstanden. Nur verlange man nie mehr vom Publikum, als was die Umstände des Augenblicks gerade bieten oder zulassen, sonst wird man sich sehr täuschen. Uebrigens geschieht Jenes bei vielen Theatern auch schon mit lobenswerther Beurtheilung.

Digitized by Google

Kritik.

Das Leben ein Traum oder das Horoskop, Oper in drei Akten, nach Calderon von Dr. Steppes gedichtet, und componirt von Concertmeister L. Schlosser in Darmstadt. Manuscript.

Die Oper ward am 7. April und wiederholt am 14. desselben Monats auf der Großherzoglichen Hofbühne zu Darmstadt aufgeführt. Nach dem Eindrucke, welche sie dabei auf uns machte, und nach einer aufmerksamen Durchsicht des Textbuchs wie der Partitur sei auch unser Urtheil darüber hier gestellt.

Die Ouverture beginnt mit einem **Andante maestoso D moll** für drei Posaunen und Opheycleide, gleichsam das Verhängniß bezeichnend, was dem Könige bei der Geburt seines Sohnes durch die Sterne angedeutet wurde. Diese Art der Instrumentirung ist durch die ganze Oper hindurch in der Parthie des Königs Basil festgehalten und dient eben so wohl zur Bezeichnung der Würde und Majestät, als auch namentlich zur Charakterisirung seines mystischen Forschens in der Astrologie. Die Ouverture geht hierauf in ein Allegro C- Takt über, dessen Eintritt durch ein **tremolo** in den Pauken und einen sich dreimal in den Bässen immer auf höherer Tonstufe wiederholenden Sag in punktirten Noten und dazwischen einfallenden **syncopen** der Blasinstrumente vorbereitet wird, bis endlich die volle Kraft des Orchesters nach einem **crescendo** sich in leidenschaftlich stürmischer Bewegung entfaltet, welche die Wildheit und Unbändigkeit des Helden der Oper mahlen soll. Diese wilde Leidenschaft kann nur durch sanftere Gefühle der Liebe allmälig beruhigt werden, in diesem Sinne wirkt die Melodie des Mittelsatzes, welche die sanfteren Register des Orchesters zu einem etwas schmärmerischen Tongemälde verbinden. Noch einmal nach der Quarte **G moll** sich wendend, taucht die glühende Leidenschaft auf, aber nicht lange mehr kann dieser Ungestüm wären. Die Bässe beginnen zuerst **calando** jenen obigen Mittelsatz mit einer darüber liegenden melodischen Figur und zuletzt übernehmen hierauf alle höheren Instrumente denselben Gesang immer gedrängter und sich auf höheren Stufen fortbewegend. Eine Trugkadenz mit einer Fermat unterbricht plötzlich das Allegro und das erste Andante mit den Tromboni wird noch einmal, aber nun in **D dur**, das versöhnte Schicksal bezeichnend, vernommen, worauf die Ouverture durch ein **crescendo** in schneller Bewegung zum Schlusse eilt. —

Die Introduction fängt mit einem Chor der Wächter **G moll** (3/4) an, das Entsetzen über die Naturscene ausdrückend, mit untermischten Solosätzen des Anführers. Nachdem alle entflohen sind, folgt Recitativ und Arie der Rosaura in **B dur**, leidenschaftlich und entschlossen gehalten, der Mittelsatz Andante in **Ges** durch Blasinstrumente, Violen und Violoncelle begleitet, spricht die Erinnerung an die entflohene Mutter aus und geht dann in ein **Stretto B dur** über, worin der Gedanke eher zu sterben, als der Sache gegen den untreuen Geliebten zu entsagen, hervorleuchtet. Folgt hierauf eine Scene zwischen ihr und ihrem Begleiter Clarin zum Theil in Imitationen gehalten, bis der Blitz den Kerker Sigismunds sprengt. Recitativ und Arie Sigismunds im Anfange mit jener in der Ouverture vorkommenden Baßfigur begleitet. Erster Theil „o süße Freiheit" **Cdur** 6/8 Takt wehmüthig klagend, geht in **Allo-feroce A moll** über, worin mehrere Gefühle des Zornes und des Schmerzes wechseln. Das folgende Terzett zwischen Rosaura, Sigismund und Clarin in **Adur C Takt** ist in lieblich melodischer Weise zum Theil kanonisch gehalten. Man hört Hörnerruf, Cloiald und Vermummte erscheinen, es folgt nun ein durch verschiedene Rhythmen fortlaufendes Ensemble, was mit möglichster Steigerung die ganze Introduzion in der ursprünglichen Tonart **Gdur** schließt. — Astolphs folgende Arie in **Cdur** mit 4 verschiedenen Violoncello's und Contrabaß in der Einleitung des Recitativ und Andante begleitet, ist der Situation angepaßt, und das folgende **Allo-marziale**, sich kräftig erhebend, bietet dem Sänger ein dankbares Tonstück. — Die Szene im Thronsaal beginnt mit einem Chor in **Es** abwechselnd zwischen Ritter und Damen, in chevalereser Melodie der ersteren und heiterem Gesange der letzteren gehalten. Das große erzählende Recitativ des Königs, ganz mit der oben bezeichneten Instrumentirung von **4 Tromboni** durchgeführt, wird durch den Wechsel der einfallenden Chöre lebendig und interessant. Eine Cavatine Estrella's in **Hdur**, dem verföhnenden Charakter der Prinzessin entsprechend, und ein Quartett in **Gdur**, worin sich Vaterempfindung, Hoffnung und Vertrauen kund geben, leiten in den Schlußchor des ersten Akts in **Es**, der aus früheren Motiven der Einleitung dieser Szene besteht. —

Den zweiten Akt eröffnet eine kurze Einleitung mit obligater Clarinette, woran sich das später eintretende Thema der Arie Rosaura's reiht, das durch verschiedene harmonische Wendungen den Hörer mit dem Hauptgedanken vertraut macht. Die Arie selbst ist in frommer, beinahe elegischer Stimmung gehalten. Folgen hierauf die Szene Clarins in ängstlicher Erwartung und Recitativ Cloialds, der seine Tochter in Rosauren findet. Das schließende Terzett in **Ddur C-Takt** ist mit besonderer Rücksicht auf dramatischen Effekt komponirt. Hierauf Verwandlung in den Thronsaal des königlichen Pallastes. Ein heiterer Chor in **Adur**, nach Polonaisenform gehalten, enthält abwechselnde Sätze für verschiedene Chorstimmen in der Quinte und der kleinen Serte, worauf das Hauptthema in der Tonart wieder neu erscheint. Es erscheint Clarin, anfänglich nach Art des **canto parlante** gehalten. Imitationen zwischen Bässe und Violinen führen dabei die Hauptstimme. Indem der Chor im Begriff ist, den **Adur** Gesang zu wiederholen, gebieten die Hoflente „stille, stille", was der Chor im **decrescendo** erst nach **Cisdur**, dann nach **A** modulirend wiederholt. Clarin fordert die Anwesenden im Gegentheil in einem kurzen **scherzando** zur Heiterkeit auf. Die nun folgenden **Couplets** in **Cdur** aus 2 verschiedenen Taktbewegungen bestehend mit Chortuttis sind in dieser Stimmung auch abgefaßt (und erfreuen sich eines besondern Beifalls). Trompetenstöße künden das Erwachen Sizismunds an. Dessen Arie in **Edur** ist in glühender Leidenschaftlichkeit durchgeführt. Sein Verwundern über Alles, was er sieht

Digitized by Google

und das **cantabile** „ja es schwinden meine Sinnen“ boten dem Componisten Gelegenheit zu lyrischer Ergießung. Die Arie schließt auf der Dominante mit einer Fermate für die Singstimme, worauf die Violinen in Sextolen mit dazwischenliegender unterbrochener Baßfigur im **pp.** nachklingen. Der Chor „Laß uns zu deinen Füßen“ in **F**dur ⅔ für Singstimmen allein, im feierlichen Style, wird gegen das Ende hin besonders weich durch die Modulation nach **As** und von hier durch die Dominante mit freiaufschlagender None zurück nach der Tonika. Dann der Huldigungschor in **A** mit Horn und Trompetenfanfare, eine jubelnde feurige Melodie in breiten Viel Figuren bestehend. Der nun folgende Gemeinchor in **D** für eine Solostimme mit dreistimmiger Begleitung der andern Singstimmen, Harfe, Violoncelle, Flöten u. s. w. enthält eine leichte dahinschwebende Melodie, die am Schlusse in das Balletartige übergehet, elfenartig gehalten. Die folgende Szene enthält Recitativ und Ensemble zwischen Sigismund, Clotald, Tyrant und Chor in **A**moll voll Erbitterung und Wuth mit untermischten Weherufen des klagenden Chors. Alle eilen ab. Sigismund kehrt allein zurück, die Violoncelli und Alti drücken bezeichnend die Lehre aus, die er hier findet, und sein Versinken in ein Träumen. Das Duett Rosaura's und Sigismunds in **D**ist eines der bedeutendsten Musikstücke des zweiten Aktes und schildert die Gefühle der Zärtlichkeit und des Schreckens. Estrella's Arie in **F** besänftigt in gefühlvoller Weise den tobenden Prinzen. Nun bricht die Eifersucht Astolphs, der Streit zwischen ihm und Sigismund mit Chören in einem feurigen Ensemble **Allo-Edur** ⅔ Takt los, Trompeten unterbrechen den Schluß, und verkünden die Ankunft des Königs, worauf der Chor ohne Instrumentalbegleitung die Worte „der König, gebt Frieden“ **in unisono all' ottava**, singt. Recitativ Basils, in der früheren Weise sich konsequent bleibend. Die Zweifel Sigismunds, das Mitleiden mit dem schmerzerfüllten Vater in den Solo's und Chören ist in einem Satze, der in graden und ungraden Taktarten wechselt, von **G**moll nach **C** durch den kleinen Nonenaccord auf der Dominante u. s. w. wieder zurück modulirt, scharf bezeichnet ausgedrückt. Ein Sextett **Andante in Des** für die Solovarthien, bald nur **vocale**, bald mit Instrumenten begleitet, trägt als lyrisches Gemälde die Empfindungen des Schmerzes, während der Grimm Sigismunds dazwischen durchbricht. Ihm folgt das große Finale zuerst in düsterer Stimmung **E**moll gehalten, dann in das **Stretto Edur** ⅔ übergehend, worin alle Massen der Chöre und des Orchesters in Anwendung gebracht sind, und diesen Akt im höchsten Affekt durch beständige Steigerung schließen.

Der dritte Akt hat eine Einleitung in **Es**moll, während welcher Sigismund in Ketten vor seinem Kerker liegt. In seinem Traume schweben ihm Bilder der Erinnerung vor, in der Musik durch Anklänge aus der Arie Estrella's versinnlicht. Es folgt hierauf ein Arioso in diesem Sinne, und der Schluß der Arie in **Es**dur in großartiger Weise. Aus der Ferne hört man Trommeln, Hörner ꝛc. Die Chöre der Rebellen treten auf mit einer Art Schlachtgesang **Bmoll** ⅔. Sie fordern Sigismund zum Kampfe auf, wozu er sich endlich entschließt. Die Szene endet ein **Maestoso Ddur**, Arie mit Chor, marschartig beim Abgehen **decrescendo** verhallend. Hierauf Kirchenszene. Cavatine Estrella's in **G**moll ¾ mit Harfe, Violoncell, Flöte ꝛc. Die Singstimme erfordert hier besonders **portamentio**, innigen sanften Vortrag, gleich wie im Gebet. Der folgende Frauenchor mit Orgelbegleitung ist ganz choralartig mit einer darüber liegenden Solostimme Estrella's. Alles ist hier sehr heilig und zur Andacht stimmend. Recitativ und Terzett in **F**moll später in's dur übergehend, zwischen Rosaura, Estrella und Astolph, ist ein sehr bedeutendes dramatisches Musikstück, worin die verschiedenen Charaktere zu mannigfacher Colorirung Gelegenheit gegeben haben. Der Schluß wird durch den hülferufenden Chor von Außen unterbrochen, nach welchem die Solostimmen das **Allo** mit begeisternder Bewegung anstimmen, und in einem ausgeführten Satze zu Ende bringen. Bei der Verwandlung der Szene malt der Chor der fliehenden Frauen **Amoll** ⅔ die Angst und das Entsetzen, während man Theile des früheren Rebellenchors hinter der Szene vernimmt. Nach dem Recitativ des besiegten Königs folgt der Triumphmarsch in **Es** in imposanter kräftiger Haltung. Der Kriegergesang und das Flehen des Volkes gab hier Stoff zur Abwechslung. Das Schlußrecitativ ist im großartigen Style nicht nach gewöhnlicher Form gehalten, sondern die ganze Begebenheit des nun gelösten Faums vor Augen führend. Der Schlußchor in **C**dur **C**· Takt ist ebenfalls in kräftigem, dem Ganzen anpassendem, Charakter gehalten, darauf bedacht, ein würdiges Ende herbeizuführen. — Dies in Kürze die Aufzählung der Anordnung und Folge der einzelnen Musikstücke für sich: geben wir nun zu einer Auffassung des Werks im **Ganzen** und unserer Meinung darüber, sowohl was Dichtung als was Musik betrifft, über, und die Aufmerksamkeit, welche wir dem Einzelnen schenkten, mag die Ehrlichkeit und gute Absicht unsers summarischen Urtheils verbürgen.

Die übrigens bekannte **Geschichte** des Stückes zunächst ist im Zusammenhange kurz folgende. Der abergläubische König **Basil** meint in den Sternen gelesen zu haben, daß seine schwangere Frau Clorina statt eines Sohnes ein Ungeheuer gebären würde in Menschengestalt, das zuerst, und zwar gleich nach der Geburt, die Mutter morden, dann später auch den Vater stürzen und Volk und Land verderben werde. Dem Unheil zu entgehen, läßt er sofort, als der Sohn **Sigismund** geboren wird, und wirklich die Mutter bald nach der Geburt stirbt, denselben nach einer Erziehung von wenigen Jahren in ein eigens dazu erbautes Gefängniß in einer Wildniß einsperren, mit dem Befehle, daß bei Todesstrafe Niemand als die bestimmten Wächter das Gebäude, den Thurm, betreten dürfe. So sitzt Sigismund lange Zeit gefangen, und, von aller Welt geschieden, wissen nur die Vertrauten des Königs sein Daseyn und seinen Aufenthalt. Endlich behauptet doch das Vaterherz seine Rechte; König **Basil**, ohne weitere Erben, macht die ganze unglückselige Geschichte seines einzigen Sohnes bekannt, ruft denselben auf Bitten und Wunsch seiner Umgebung und namentlich seiner Nichte **Estrella** zurück aus der Gefangenschaft, und will ihn einsetzen zum Erben seines Thrones und Reichs. Doch **Sigismund**, körperlich überaus erstarkt, in der Erbitterung über die ihm so viele

Digitized by Google

Jahre hindurch gewordene rohe Behandlung jedoch in seiner Seele wenigstens für den Augenblick nicht empfänglich eines edleren höheren Gefühls, will den ersten Augenblick der Freiheit, die ihm mit Allem, was um ihn vorgeht, wie ein sel'ger Traum erscheint, nur benutzen, um Rache zu nehmen an Jedem, der sich seinem Willen widersetzt, so daß der König sich nothgedrungen sieht, ihn abermals gefesselt in das Gefängniß zurückbringen zu lassen, von dem Thronerbe gänzlich auszuschließen, und seinen Neffen Astolf, Herzog von Ooma, zu seinem Nachfolger unter der Bedingung zu ernennen, daß er seine Nichte Estrella, die Einzige, welche auf Sigismund während der kurzen Zeit seiner Freiheit einen tieferen Eindruck gemacht hatte und welche selbst auch die heftigste Liebe zu Sigismund hegt, ehelige. Das erfährt nun Rosaura, Astolfs entfernte Geliebte, von ihrer Mutter, und von dieser mit dem ihr heiligen Schwerdte ihres ihr unbekannten Vaters umgürtet, zieht sie in Männerkleidung und unter Begleitung eines komischen Alten (Clarin) aus, um auf heimlichen Wegen an den Hof Basils zu gelangen, und dort Rache zu nehmen an Astolf für die ihr in der Untreue gewordene Unbill. Zugleich hat ihr die Mutter gesagt, daß sie dort auch ihren Vater treffen werde, der ohne Zweifel sie an dem Schwerdt erkennen und dann ihr den kräftigsten Schutz verleihe. Eine Verirrung im Walde unter heftigstem Gewitter führt sie zu Sigismunds Gefängniß, dessen Thüren durch Blitzschläge geöffnet sind; unbekannt mit der Gegend und den Verhältnissen tritt sie mit ihrem Führer ein, um ein Oddach gegen das Unwetter zu suchen, wird aber sogleich von den Wächtern wegen Uebertretung obigen Befehls verhaftet und soll sterben. Zum Glück ist Herzog Clotald der Vollstrecker des Königlichen Befehls, und als er an dem Schwerdte in Rosaura seine Tochter erkennt, verspricht er ihr auch den als Vater schuldigen Schutz, und führt sie an Basil's Hof, wo sie nun, aber jetzt in Frauenkleidung mit einem Dolch bewaffnet, zuerst den eben zurückberufenen und in dem Augenblicke ganz in Träumereien versunkenen Sigismund für den verrätherischen Astolf hält, und den Dolch zückend die geschworene Rache an ihm nehmen will, dann nach erkanntem Irrthume, der mehrere dramatisch effectreiche Scenen herbeiführt, erst als Sigismund abermals gefangen sitzt und in demselben Momente zwar mit Astolf zusammentrifft, wo dieser der Estrella Hand, Herz und geerbten Thron anbietet, — eine Scene, heftig und tief ergreifend, die endlich dadurch unterbrochen wird, daß ein Haufen Rebellen heranstürzt, die, nicht dulden wollend, daß die Krone ihres Landes auf einem andern als dem Haupte des rechtmäßigen Königssohnes ruhe, diesen, Sigismund, befreit haben aus seinem Kerker, und mit ihm siegreich herangezogen sind, König Basil wegen seiner ungerechten That zu stürzen. Die Absicht ist ihren Heldenarmen gelungen, der greise König Basil beugt sich vor seinem Sohne, und sieht darin das durch das Horoskop, die Sternenzeichen bei der Geburt seines Sohnes, ihm in seinem Glauben verheißene Geschick erfüllt; doch in dem Augenblicke auch haben mildere Gefühle sich des Herzens des rauhen Sigismunds, besonders durch Estrella's Anblick, bemächtigt, er hebt den Vater auf, beugt als reuiger Sohn vor ihm sein Knie, und darüber hoch erfreut, reicht der Vater freiwillig jetzt ihm Kron und Scepter, deren Rechte er sofort dazu benutzt, daß er Estrella zur Frau wählt, Astolf der Rosaura zuführt, den Rebellen ihr Verbrechen verwirft, doch verzeiht, und dem ihm zujauchzenden Volke eine segensreiche Regierung verspricht.

Aus diesem blos überschlichten und kurz entworfenen Zusammenhange der in der Oper dargestellten ganzen Handlung schon ersieht der Erfahrene, welch' mannigfaltiger und sehr effektreicher dramatischer Momente dieselbe fähig ist, und wir müssen zugestehen, Dichter wie Componist haben die Elemente, welche das Sujet in solcher Beziehung ihnen bot, herrlich, ja fast bis zum Uebermaße zu benutzen gewußt. Gab nämlich der rasche Liebesfaden, der im doppelten Gespinn sich durch das Ganze hinzieht, auch Anlaß zu reichem lyrischem Erguß, so trat doch die Handlung auf der anderen Seite wieder zu lebendig hervor, als daß Dichter und Componist nicht auch auf diese den größten Theil ihrer Kräfte hätten verwenden sollen, und so mag es gekommen seyn, daß von Seiten des Dichters manche mit Reflexionen aller Art untermischte Dialogeu. d. gl. zu weit ausgesponnen und ausgedehnt wurden, was dann den Componisten in seinen melismatischen Biegungen und seinem melodischen Flusse bedeutend hemmte. Doch sind dies Ausstände, die nur Einzelnheiten treffen, und leicht sich ändern lassen. Im Ganzen muß unbedingt die Oper zu den, und namentlich in sogenannt hühnengerechter Tendenz, besseren und besten Erscheinungen ihrer Art in neuester Zeit gerechnet werden, und überall auch, wo sie zur Aufführung kommt, wird sie diese Anerkennung finden, sich auf dem Repertoire halten. Die Musik ist leicht, glänzend in der Mannigfaltigkeit ihrer Zeichnung, und doch charakteristisch getroffen. Geben wir auf die vorhin gegebene Aufzählung des Einzelnen zurück: nirgends ist auch nur die mindeste Einförmigkeit, überall ein schönes Spiel mannigfaltiger Gebilde, aber doch dringt nach dem Gesetze der Einheit auch wieder ein Hauptgedanke durch das Ganze hindurch. Mit der Liebe paart sich der Muth, mit einer bis zum Aberglauben gelangten Schwäche der Seele jene Kraft der Natur, gegen welche alle Zeit vergeblich ankämpft, und alles Düstere in den Hauptfiguren ist erhellet durch kleine freundliche Nebengebilde. Vorzüglich giebt hiezu die Rolle des komischen Clarin in seiner steten Umgebung der Rosaura, einer zweiten Leonore, sa in ihrer Erhabenheit und Heldenmüthigkeit einer zweiten Jungfrau von Orleans, häufige Veranlassung. Diese Rosaura und Sigismund sind die Hauptfiguren im Stücke, und ihre Naturen mußten daher auch zum Hauptfarbenton des ganzen Werks dienen.

Wir wollen es nicht als ein Haschen nach Originalität bezeichnen, daß der Componist häufig nach einem ganz eigenthümlichen Rhythmus griff, und doch hat er eben darin oder hauptsächlich doch darin eine hervorstechende Originalität behauptet. An dem Feuer, mit welchem er überall seine Aufgabe erfaßt, und der bis zum Ueberspreuteln geläufigen Beredsamkeit einiger Melodieen, wie aber auch an der dadurch entstehenden nicht seltenen Ueberladung sieht man, daß er ein noch junger Mann ist, und wir nehmen ihm daher auch nicht übel, wenn er in solcher jungkräftiger

Digitized by Google

Unruhe sich mehr jener glänzenden und pomphaften französischen Manier als der ruhigen durchdachten deutschen anschloß. Die Oper wird vielleicht um so mehr sich allgemeineren Beifalle erfreuen, und länger sich auf den Repertoiren halten, was seine Förderung übrigens auch in dem geringen Kosten- und Personen-Aufwand, den ihre Darstellung erfordert, finden mag.

Die Einflechtung einer Art Hypochema im zweiten Acte mit ihrer niedlichen Reigenmelodie gefiel uns recht wohl, und erscheint zum Geringsten viel zweckmäßiger als das Zerhacken und Zerreißen der Operhandlung durch bloße Balletscenen, die nicht selten allen Eindruck der Oper selbst stören.

So sei damit dieses Werk des talentvollen jungen Componisten allen Theatern bestens empfohlen, und wir zweifeln auch keinen Augenblick, daß es gerade in der Weise, in welcher Musik und Dichtung gehalten sind, bald seinen Weg auf die verschiedenen Bühnen finden und in solchem Erfolge Hrn. Schlosser aufmuntern wird, sein Talent bald wieder auf dem betretenen Gebiete, und dann zwar in höherer, kunstschöpfender Weise zu entfalten.

Das Textbuch der Oper erschien gedruckt im Verlage der Handlung L. Pabst hier in Darmstadt.

Von einem Nicht-Mitgliede des Vereins. *)

Königliches Institut von Frankreich.

Königliche Akademie der schönen Künste. **)

Bericht, welchen die Musiksection im Namen der Akademie über das neueste Werk Herrn Kastner's „Théorie abrégée du Contrepoint et de la fugue“ abstattete.

Meine Herren!

Auf Angehen Sr. Ex. des Ministers des Innern haben Sie Herrn Kastner's viertes Werk einer Prüfung unterlegt, damit darüber ein Bericht erstattet werde. Sie haben die Untersuchung dieser Arbeit der Musiksection anvertraut, welche unverzüglich sich dieser Sorge unterzogen. Ich habe die Ehre, Ihnen dero Meinung über die Verdienste dieser Schrift mitzutheilen.

Diese Arbeit vervollständigt drei der vorhergehenden Werke desselben Verfassers, nämlich 1) des Traité général d'instrumentation comprenant l'usage et la propriété de chaque instrument etc. 2) De l'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, und 3) einer Grammaire musicale, die in folgende drei Abtheilungen zerfällt: a) Ein vollständiger Gesammtinhalt aller theoretischen und praktischen Elementarprincipien; b) Ueber Melodie und Rhythmus; c) Moderne Harmonielehre.

Diesen drei so ebenz berührten Werken gereichte es zur Ehre, Ihre Zustimmung erhalten zu haben. Nach einer gewissenhaften und gründlichen Prüfung erkannten wir, daß jene erst genannte und vorliegende Arbeit auf den Lehrprincipien von Cherubini, Marpurg, Berton, Fux, Catel, Kirnberger, Albrechtsberger, André ꝛc. fußet, und daß die von dem Verfasser beigefügten Beispiele mit Umsicht angeordnet seyen, denn er schritt immer kunstgemäß vom Bekannten zum Unbekannten, um einen deutlichen Schluß zu erhalten. So fing er mit dem einfachen Contrapunkt an, fuhr mit dem doppelten, dreifachen, vierfachen Contrapunkt fort ꝛc., und sprach dann von den verschiedenen Nachahmungsarten, von den Kanons und Fugen. Schließlich fügt der Verfasser dem Werke einige Beispiele der höheren Compositionslehre bewährter Meister bei, und giebt dem Ganzen, durch wissenschaftliche Durcharbeitung des Stoffes und durch Sprachgewandtheit, die das klare Verständniß des Gegenstandes nie aus dem Gesicht verliert, jenen Werth, welcher einer Schrift dieses Wesens eigen seyn muß. Wir sind demnach der Meinung, daß Herr Kastner das so erwünschte und nutzvolle Ziel erreicht hat, und erkennen in der hochlöblichen Zustimmung, welche die Akademie unserm Berichte willfährt, eine Handlung, die durchaus auf Gerechtigkeit und auf der von ihr bedingten Nutzbarkeit beruhet.

Unterzeichnet: Cherubini, Paer, Auber, Halevy, Carafa.
Berton als Berichterstatter.

Für die Richtigkeit des Auszugs aus dem Protokoll der am 27. April 1839 stattgehabten Sitzung der Akademie der permanente Geheimschreiber:
Quatreniére de Quincy.

Feuilleton.

Die Augsburger Allgemeine Zeitung enthält in einem Schreiben aus Paris vom 20. v. M. Folgendes: Ein Concert in den Sälen des Cäcilien-Vereins hat vorgestern die musikalische Saison geschlossen. Die Gesellschaft ist ein Verein von Musik-Künstlern und Musik-Liebhabern, der sich zum Zweck der Unterhaltung und der Lectüre in der Straße Bivienne ein schönes Local gemiethet und meublirt hat — gleichsam eine musikalische Börse. Vierteljährlich werden hier Gratis-Concerte gegeben, wozu die Mitglieder ihre Freunde und Bekannten einladen und sie splendid bewirthen. Marquis Louvois ist Präsident, Meyerbeer Vice-Präsident, de Beriot Secretär dieses Vereins. Im Fach des Fortepiano ist auch diesmal wieder der deutschen Künstlerschaft der Sieges-Kranz zu Theil geworden. Die Gefrönte heißt Klara Wieck. Ihr Concert war eines der elegantesten, das man je in Paris gesehen hat. Alle unparteiischen Kunstrichter weisen ihr einstimmig den Rang neben Liszt und Thalberg an, und als eine noch nie da gewesene Eigenthümlichkeit dieser großen Künstlerin heben sie hervor, daß sie auf bewunderungswürdige Weise männliche Kraft mit weiblicher Grazie vereinige. Seit ihrem Concert haben wir Fräulein Wieck wiederholt in den glänzenden musikalischen Privat-Cirkeln der Gräfinnen Appony, Perthuis und Sparre und erst noch vor wenigen Tagen in einem von der letztern Dame zum Besten einer verunglückten Familie veranstalteten Concert gehört. Ueberall ward ihrem Spiel, wie der Genialität ihrer Compositionen, die reichste Bewunderung zu Theil.

*) Auf Verlangen kann dem ungeachtet Statutengemäß die Redaktion nicht anstehen, den Namen des Herrn Verfassers zu nennen.
Anm. der Red.

**) Von da uns zur Veröffentlichung in diesen Blättern zugesandt.
D. Red.

Digitized by Google

Das Liederfest, welches die verschiedenen Würtemberger Liederkränze alljährig zu feiern pflegen, und sonst ziemlich regelmäßig in der ehemaligen Freireichsstadt Eßlingen hatt hatte, wird dieses Jahr in der Stadt Biberach am 15. Juli begangen werden, und es sind Vorkehrungen zum Empfange mehrerer Hundert von Sängern dort schon getroffen worden. Das es aber auch nicht ein Fest des Schmauses und Jubelns blos, sondern ein Fest würdigen Gesanges seyn wird, läßt uns folgendes Programm der vorzutragenden Werke wohl hoffen. — Die Gesänge in der Kirche sind folgendermaßen gewählt: 1) Wonne und Dank, erhebe doch des Sängers freie Brust ꝛc., Festhymne, Text von Briegel, componirt von Wittlinger; 2) Alme Deus, aus der Sixtinischen Kapelle in Rom; 3) Heilig! heilig! heilig! Du, der seyn wirst, ist und war, componirt von Nägeli; 4) Kommt, kommt, den Herrn zu preisen! Choral von Knecht; 5) Lobt den Herrn mit Saitenspiel und Harfen! componirt von Mehül; 6) In der Jugend Heiligthume, componirt von Jumsteeg; 7) Veni, veni, creator! Text von Rector Krieg, comp. von Winter; 8) Der Mensch lebt und besteht nur eine kurze Zeit, comp. von Nägeli. — Die bei der Production im Freien vorzutragenden Lieder sind folgende: 9) Wenn will ich diese Lieder weih'n? Text von Briegel, componirt von Reichardt; 10) Des Würtembergers Liebe zum Vaterland, für Männerchor arrangirt von Wittlinger, Text von Briegel; 11) Freude, schöner Götterfunken, Text von Schiller, comp. von Schiler; die beiden letzten mit Trompeter-Musik begleitet.

Mit dem Vertrauen, welches unsere Musikalien-Verleger in den Geschmack des Publikums setzen, muß es doch nicht so schlecht stehen, als Viele uns glauben machen möchten: der rührige Haslinger in Wien, dessen Officin wir schon manch' geniales, großes Werk in schönster, würdiger Ausstattung verdanken, druckt rüstig an Domenico Scarlatti's Klavierwerken (mit Bezeichnung des Fingersatzes von C. Czerny), und die stattliche Firma C. F. Peters an Seb. Bach's Sachen in neuen Auflagen fort. Es kommt nur auf die Ueberzeugung an, aus welcher ein Vertrauen erwächst, dann auf die Einsicht, welche die Ueberzeugung gebiert, und endlich auf das Geschick, womit man eine Sache treibt, wenn sie gelingen soll. Auch ist's Ehrenhafter im Handel nicht immer das pecuniär Glänzende, aber das Glänzende auch nicht immer das Metallne.

Der brave Pianist Penfelt ist von J. Maj. der Kaiserin von Rußland zu Allerhöchst Ihrem Kammer-Virtuosen ernannt worden, ob mit oder ohne dauernden Gehalt, weiß ich nicht; aber das weiß ich, daß im ersteren Falle Clara Wieck vielleicht würdiger noch denn Penfell in solchem Amte stände.

Die genialen Quartettspieler Gebrüder Müller aus Braunschweig haben nun beinahe den ganzen Norden und Osten von Deutschland wieder durchreist, und werden der Lorbeeren immer noch nicht müde, welche Einsicht und höhere Kunstbildung überall und mit vollem Rechte ihnen steuern. Ich sage „müde": welcher Künstler kann genug haben solcher Ernte? — die meisten von Heute, wenn sich in das Geräusch des Laubes nicht auch ein metallener Klang von möglichster Masse noch mischt. Daß dieses aber bei der Sammlung der Gebrüder Müller der Fall wäre, muß ich bezweifeln: das Quartettspiel füllt die Säle nicht; seine Theilnahme beschränkt sich meist auf den kleineren Kreis der Gebildeteren in der Kunst. Doch die Gebrüder Müller sind auch keine Künstler von Heute, und dankend müssen wir uns erkennen ihr Unternehmen um des guten Saamens willen, den er ausstreut, und von welchem nicht alle Körner auf schlechten Boden fallen.

In Hannover hat, allen Nachrichten nach, eine Miß Laidlaw als Klavierspielerin viel Aufsehen erregt. Jetzt ist sie in Wiesbaden, und wird auch die Saison über dort bleiben.

Auch in die Keller und Gewölbe der Lübeck'schen und Hamburg'schen Handelswelt schient endlich eine regere, lebendigere Luft zur Musik gedrungen zu seyn: am 26., 27. und 28. Juni soll zu Lübeck ein großes „Nordd eutsches Musikfest" abgehalten werden, bei dem unter Anderem Händels „Samson" zu Gehör kommt, und das im nächsten Jahre, bereits geschehener Bestimmung nach, in Hamburg seine Erneuerung finden soll. Herrlich! — Nur sehe ich nicht ein, wie Lübek und Hamburg dazu kommen, ein „Norddeutsches" Musikfest in ihren Mauern hiern zu wollen: doch was liegt weiter daran, wenn die Hanseaten nur aus ihrem Courszettelberge sich gut herausarbeiten können auf das schöne Plateau der Orchester.

Da fällt mir des ehemaligen Göttingenschen Professors und Hofraths A. Wendt Buch „Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst" (Leipzig 1831) in die Hände; ich schlage auf, und finde — folgende merkwürdige Vergleiche: (zuerst pag. 305) „Stärker regrifen von dem treiberden Geiste der Zeit und berührt durch die Gewalt der deutschen Musik traten nun auch zwei italienische Gesangscomponisten, aber auf französischem Boden, auf: — unter näherem Einflusse der deutschen Coryphäen der geniale und sinnige Cherubini, der in der Melodie sich den Franzosen als Italiener zuneigt, in der Charakteristik durch energische Instrumentation und Harmonie Mozarts Bahn verfolgt, aber darum den Franzosen zu gelehrt erscheint und in seinen gründlichen Kirchencompositionen noch nicht genug gewürdigt ist; — unler mehr mittelbarem Einflusse der jüngere Spontini. Er, der in Frankreich unter Napoleon sein Ziel veränderte, sucht Gluck's declamatorische Weise, verbunden mit italienischer Melodie und mit der Gewalt des heutigen Orchesters auf große geschichtliche oder mythische Stoffe anzuwenden, und die Würkung einfacher, oft auch trivialer, Melodien und Harmonien durch die Energie eines militärischen Rhythmus und den Gang pompahafter Tonmassen zu heben. Beide Tonseper, voll energischer Eigenthümlichkeit und charakteristischer Kraft, opfern die Singstimmen häufig auf: jener mehr der einlönigen französischen Declamation, dieser noch häufiger prahlenden Instrumentalmassen; beide wiesen mit grossen Contrasten: jener mit größerer harmonischer Erfindung und Kunst, dieser mehr durch quantitative Gegensätze." — Nicht wahr, das liest sich herrlich und charmant, und man möchte staunen ob des Mannes tiefer Kunstenntnißahl, und glauben ihm — jedenfalls auch Wort, wenn man nur wüßte, was? — Ich zweifle, daß sich mehr Widersprüche auf so kleinem Raume zusammenstellen lassen als hier. Muß ich einzeln noch sie hervorheben? Die Mühe erläßt mir der Leser. Dann sagt Wendt pag. 308: „Betrachten wir nun Beethoven in seinem Verhältnisse zu Haydn und Mozart, so ergiebt sich Folgendes. Beethoven schließt sich von Seiten des Humors, der neckenden Fröhlichkeit, für welche er auch sein Scherzo erschuf, und der, durch tiefen Natursinn entwickelten, Neigung zur Tonmalerei an seinen Lehrer Haydn; von Seiten des erhabenen Ernsts in Schilderung menschlicher Gemüthszustände und durch energische Harmonien an Mozart an; in Jenem ist mehr Ruhe und Würde als Feuer, in Beethoven mehr Feuer und Kühnheit als Ruhe und Würde vorhanden; in Mozarts erhabener Klarheit ist Beides vereinigt. Haydn könnte man [jetzt kommt's Beste], in sofern bei ihm die epische Darstellung vorherrschend ist, mit Göthe!; Mozart, wegen seines lyrischen, durch Melancholie versetzten Pathos, mit Schiller (!!); Beethoven endlich, wegen seines allumfassenden Humors, mit Jean Paul, in Hinsicht seiner dramatischen Natur aber mit dem Briten Shakespeare vergleichen." Offenbar sind hier die Namen verwechselt; wenigstens kann ich z. B. eines lyrischen mit Melancholie versetzten Pathos (!?) wegen keine Aehnlichkeit zwischen Schiller und Mozart finden, und der erfahrne verehrliche Leser sicher auch nicht. Doch soll damit das Buch durchaus nicht getadelt seyn: in seiner Art mag es den Augen der Ueberschlichtheit gewähren, und auf das Urtheil eines Andern schwören, thut kein Vernünftiger.

Der durch Aufsetzen mehrerer Liederpreise in den letzten Jahren bekannt gewordene Mannheimer Musikverein schreitet in seinem lobenswerthen Bestreben immer thätiger fort. Nach seinem letzten Jahresberichte besteht sein Vermögen an Musikalien ꝛc. in circa 2000 fl. rhein. Außerdem, was er bekanntermaßen zur Förderung der Composition und der Thätigkeit jüngerer Tonsetzer leistete, erwähnte er im vergangenen Jahre eine Singschule für Söhne und Tochter der Einwohner von Mannheim, die nun schon an 50 Schüler zählt,

Digitized by Google

und übertrug endlich dem Orgelbauer W. Overmann in Heidelberg den Bau einer neuen Orgel in seinem Versammlungssaale, um seine größere Vocalmusik, namentlich aus der ältern Zeit, kunstgerechter, kräftiger begleiten zu können. Uebrigens kann auch nicht unerwähnt bleiben, daß der Verein von Seiten der Stadt sowohl als vielen Privaten bei allen seinen Unternehmungen bestens unterstützt wird, und wenn seine Thätigkeit in den Maaße ferner fortschreitet, in welcher dieselbe sich seit 2—3 Jahren gezeigt hat: wer weiß, ob in ihm nicht der Keim der Erneuerung jenes Glanzes verborgen liegt, mit welchem früher Mannheim die musikalische Welt durchstrahlte.

In Hothe's „Vorstudien für Leben und Kunst" (einem Buche, das gewiß in den Händen der wenigsten Musiker und Musikfreunde sich befindet und doch so viel des Guten und Lehrreichen für sie enthält) lesen wir pag. 57 wie folgt: „Verwandt mit den Italienern und doch wieder ganz entgegengesetzter Art sind die Franzosen. Wie sehr ich dies glänzende Volk liebe, muß ich es dennoch herausſagen, die Franzosen sind eine unmusikalische Nation. Und für diesen harten Ausspruch gilt mir der geistreiche Rousseau, der auch in der Musik des Derzens nicht unerfahren war, als ein trefflicher Gewährsmann. Gleich nachdem sein St. Preux zum erstenmale italienische Musik aus italienischen Kehlen gehört hatte, schrieb er seiner geliebten Julie: „verliere keinen Augenblick, sammle sorgsam deine Opern, deine Cantaten, alle deine französischen Muster, mache ein tüchtiges, hochlodrendes Feuer an, und dahinein wirf diesen ganzen Plunder, und schüre die Flamme kräftig, damit so viel Eis hier brennen, und doch wenigstens einmal Wärme verbreiten könne." Und vortrefflich trifft er den rechten Punkt. „Denn — sagt er an einer andern Stelle — die Melodie ist es gerade, die den Franzosen fehlt, da sie nur die Effecte der Harmonie, die Stoßseufzer und das Frendengeschrei des Gesanges kennen, und so unglücklich in ihren Ansprüchen sind, daß diese Harmonie selbst, welche sie suchen, ihnen entwischt; sie verderben sich das Ohr und haben nur noch Sinn für Gelärm." Die Italiener können melodische Charakterstriche seyn, die Franzosen sind unmelodische Harmonie-Verderber, prunkend mit dem Effekt starrer Gegensätze, um Eclat zu machen, und wie sie in falsch declamatorischem Pompe namenlos dichteten und malten, so componiren sie auch. Schon zu Rousseau's Zeit strotzte ihre große Oper dermaßen von sinnlicher Pracht, allüberall hineintanzenden Ballettén, von affectiertem Ausdruck und verzerrten Effekten, daß Männer wie Diderot nun auch für die Musik das laute Feldgeschrei: Natur! Natur! erhoben und den Naturlaut der Empfindungen, welche nur immer das Menschenherz zu hegen vermag, zur Grundlage gemacht wissen wollten. Aber ihr's anders geworden? hat's Etwas geholfen? — Doch wir wollen auch nicht ungerecht ſeyn. Gewiſſe Gattungen, auch der dramatischen Musik, sind den Franzosen auserkennt gelungen. Ich meine die Operette. Ihre Entstehung fällt schon, wenn ich nicht irre, in Diderots Zeit, indem Duni die Buffo-Oper nach Paris brachte, welche nun auf dem Theater Feideau sich vielseitig ausbildete. Hier streifte die Charakteristik die Leerheit ihrer Schärfe und conventional musikalischen Rhetorik, die Harmonienschroffheit ihrer Melodielosigkeit und der Effekt seine Gewaltsamkeit ab. In diese kleine Opern nun flüchtete sich alle Melodie, deren die Franzosen fähig sind, und ein Gemisch menschlicher Leidenschaften wurde leicht, gefällig, in mannigfachen Situationen, rasch und wirkungsvoll ohne tiefe Gefühlsamkeit naturgemäßer vorübergeführt. Und außerdem haben die Franzosen naiver als sonst in ihren Chansons viel Erfreuliches geleistet. Dennoch aber bleibt die Harmonie und vor allem der Rhythmus, statt der Melodie, Anfang Mitte und Ende ihrer Musik, und deshalb weiß auch ihr jetziger, erst aus Italien, dann aus Frankreich ausgewanderter Heerführer dramatischer Tänze und Märsche wie kein Deutscher zu befriedigen und jede Art leidenschaftlicher Bravour, jede römisch felsenbarte oder barbarische Oberpriesterstrenge im Recitative, und wilde Völkerkämpfe in Chöre zu bringen, während jener halben Verdheit gegenüber gekünstelte weiche Herzen in schmerzlichen Leiden stille Klagen baldmelodisch ausbauchen." — Hothe's genannte Buch erschien erst 1835 bei Cotta in Stuttgart.

Als eine Trauerbotschaft theilen wir die Nachricht hier mit, daß den, in der musikalischen Welt so sehr thätigen Ritter Gottfried von Weber in Darmstadt vor einiger Zeit der Schlag rührte. Von ganzem Herzen müssen wir wünschen, daß der Anfall keine bösen Folgen hat und sich nicht wiederholt.

Bei dem Verleger dieser Zeitschrift ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands und den angrenzenden Ländern zu haben.

Lehrbuch
der allgemeinen
Musikwissenschaft
oder dessen, was Jeder, der Musik treibt oder lernen will, nothwendig wissen muß. — Nach einer neuen Methode, zum Selbstunterricht, und als Leitfaden bei allen Arten von praktischem wie theoretischem Musikunterricht bearbeitet
von
Dr. Gustav Schilling,
mehrerer gelehrten und musikalischen Gesellschaften Mitgliede.
Ohngefähr 50 Druckbogen in gr. 8. mit vielen Notenbeispielen.
In 4 unzertrennlichen Lieferungen à fl. 1. 21 kr. oder 18 gr.

Alle zwei Monate erscheint eine weitere Lieferung, und das Ganze wird unter allen Umständen in diesem Jahre noch fertig ausgegeben und kostet nur fl. 5. 24 kr. oder Thlr. 3. — Welch wichtiges und, als das gesammte praktische Musikleben umfassend und durchdringend, für jeden Musiker und Musikfreund unentbehrliches Werk wir damit dem Publikum übergeben, mag die erste Lieferung schon entscheiden, auf deren Umschlag auch eine Uebersicht des Inhalts des ganzen Werks abgedruckt ist.

Partiturkenntniß,
ein
Leitfaden zum Selbstunterrichte
für
angehende Tonsetzer
oder solche,
welche Arrangiren, Partiturlesen lernen oder sich zu Dirigenien von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen.
Von
Dr. Ferdinand Simon Gaßner,
Großherzoglich Badischem Hofmusikdirektor.
2 Bände. Erster Band Text. Zweiter Band Notenbeispiele.
Preis elegant geheftet fl. 5. 24 kr. oder Thlr. 3.

Ueber den Werth und die Nützlichkeit dieses Werkes, welches eine große Lücke in der Literatur ausfüllt, enthalten wir uns jeder Bemerkung, und verweisen deshalb auf die ausführliche und gründliche Beurtheilung desselben in Nr. 12 der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom 20. März d. J.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 3. 6 kr. oder Thlr. 2. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 12. 20. Juni 1839.

Ueber den Chor
in historisch-poetischer Hinsicht.

Die griechische Ableitung des Wortes bezeichnet den Chor zunächst als Tanz, allerdings aber mit Gesang verbunden, wie denn im Alterthum überhaupt, und namentlich im Hellenischen insbesondere, der Tanz so wenig ohne Begleitung des Gesanges gedacht werden konnte, als etwa ohne alle musikalische Begleitung in unseren Tagen.

Nach der engeren und besonders hier zunächst vorliegenden Bedeutung bezog sich der Chor im alten Griechenland auf die Tragödie, ja diese findet eigentlich ihre Wurzel im Chor, dem Reihen oder Reigen, wodurch man ursprünglich die Bakchos-Feste zu verherrlichen gewohnt war. Man wolle dabei nicht etwa an den Begriff dessen gedenken, was man wohl heut zu Tag ein Baechus-Fest zu nennen pflegt, ein fröhliches oder vielmehr überfröhliches Trinkgelag. Jene Alt-Hellenischen Bakchos-Feste bestanden in der Feier religiöser Mysterien.

Zu Anfang bildete dabei der Chor oder Choros den Kern der Darstellung und trug den Beinamen: „lotyrisch;" wiederum jedoch keineswegs in der heutigen Wortbedeutung, wo wir uns darunter ein neckendes Spiel in Bezug auf Handlungen oder Eigenschaften Mitlebender denken, wohl gar zumehrst ein absichtlich boshaftes Spiel. Jene Darstellungen hießen satyrisch, weil die ahnungsvollen Festes-Reigen an die Urwelt schauerlicher Dämonen, namentlich gespenstiger Walddämonen mahnten, bald deren Kräfte verherrlichend, bald davor warnend. Und in dieser ernsten, keineswegs in der späterhin burlesk gedachten Weise bildeten auch an der Wurzel des Hellenisch-mythischen Wesens und Lebens die Satyre das Gefolg des begeisternden Bakchos.

Späterhin erst gesellte man dem Chor noch redende Darsteller oder Schauspieler bei, um die dort besungene Handlung zu verdeutlichen und zu beleben, worauf denn eben das sogenannte Drama entstand, zuerst sich im feierlichen Ernst der Tragödie offenbarend, dann in der Komödie kühn gaukelhaftem Schwunge.

Naturgemäßer Weise gewann nach und nach die dramatische Rede das Uebergewicht über den lyrisch-reflectirenden Reigen, so daß jene fortan gewöhnlich den Hauptbestandtheil bildete, der Chor hingegen die Begleitung, aber allerdings eine unerläßliche Begleitung ausmachte. Ja wir finden unter den antiken Schauspielen mehrere, wo der Chor den Hauptgegenstand der Handlung bildet: z. B. in den Tragödien: die Persen und die Schutzgenossen des Aeschylos, in der Komödie: die Vögel des Aristophanes.

Das bleibende Bestehen aber für jede dramatische Darstellung war für lange Zeiten dem Chor durch seine ursprünglich religiöse Bedeutung gesichert.

Und dieser Würde angemessen auch ward und blieb seine gesammte äußere Einrichtung und Erscheinung.

Seit der umherziehende Thespis-Karren wandernder Schauspieler sich zum festgebauten Theater veredelt hatte, von dem Halbmonde des staffelweis für die Zuschauer emporsteigenden Amphitheaters umkreist, war dem Chor sein gewöhnlicher Raum zu Gesang und umwandelndem Reigenzuge bis dicht vor der eigentlichen Bühne angewiesen. Orchestra hieß der Gesammtraum zwischen dem Theater und Amphitheater, eingesenkt gegen die Bühne, wie noch unser jetziges Orchester. Den davon für den Chor bestimmten Platz nannte man Thymele, etwa: Opferstätte zu übersetzen, von dem Altar, welcher sich dorten befand, oftmal feierlich durch den Chor umkreist. Von da führten Treppen nach der Szene hinauf, so daß der Chor sich nach Belieben des Dichters auch dort hinaufbegeben und wieder von dort herniedersteigen konnte. Den nicht vom Chor besetzten Theil der Orchestra zur Rechten und Linken im Halbkreis, Hypostenion geheißen, nahmen die Musiker ein.

Zur Aufführung eines solchen Chordrama's mußte in Athen — der Geburtsheimath des Hellenischen Schauspieles — der Dichter die Erlaubniß des Stadtoberhauptes, des Archon, einholen. Irgend ein reicher Bürger machte sich's alsdann zum frommen Ehrengeschäft, die beträchtlichen Kosten des glänzenden Chorauftrages zu tragen, weshalb man ihn Choreges, Leiter des Chores, nannte. Der Chorlehrer (Chorodidaskalos) übte alsdann den Reigen ein, späterhin auch der Dichter selbst.

Doch schon zu Aristophanes Zeiten wollten sich nur seltener noch bereitwillige Choregen finden, und auch die Archonten zeigten sich bedenklicher mit ihren Bewilligungen. Beides jedoch vielleicht nur in Hinsicht der immer kühnlicher, ja frecher über das Maaß der Sitte und Schonung hinausschweifenden Komödie. Aus dieser entschwanden endlich, wie sie sich aus dem politischen Gesichtspunkt denn einen solchen hatte sie lange in Athen vorzüglich be-

Digitized by Google

hauptet) in das perſönlichere Leben zuſammenzog, die Chöre ganz und gar.

Das Sylbenmaaß dieſer Dichtungsart gehört bei all' ſeiner ſchwindlichen Freiheit zu den allerkunſtreichſten der Helleniſchen Poeſie, und iſt bei weitem noch nicht vollſtändig von der heutigen Welt aufgefaßt. Der Chor pflegt ſich für ſeine von der Handlung freieren Geſänge (denn bisweilen ſpricht er auch unmittelbar mit ein) in drei Abtheilungen zu ſondern: Strophe, Antiſtrophe, Epodos; oder wie man es deutſch ausdrücken möchte: Satz, Gegenſatz, Nachklang. Dieſe, mit der Ode und dem Hymnus zu vergleichenden Lieder, wurden ohne Zweifel von der Muſik begleitet. Ob durchweg geſungen? iſt eine andere Frage. Ihr oft ſo tief nachdenklicher Inhalt, philoſophirend darf man ihn bisweilen nennen, ſcheint dem Charakter des Geſanges zu widerſprechen, am mehrſten der Charakter des vielſtimmigen Geſanges; ſchon um der hier unerläßlichen Deutlichkeit — jedes Wort, jede Sylbe wiegt oftmal bezeichnend! — des Vortrages willen. Wo dagegen der Chor ſich lyriſch in Jubel oder Wehklage oder ſonſtige Gefühlswallungen, an den Ereigniſſen des Drama's Theil nehmend, ergießt, fühlen wir das Unerläßliche nicht nur der muſikaliſchen Begleitung, ſondern auch des Geſanges ſelbſt. Darin beſtätigen uns vollends die vielen an ſich bedeutungsloſen Wehelaute, wovon oftmal die klagenden Chöre ganz durchwoben ſind. Ganz vorzüglich findet das und Aehnliches ſtatt, wo der Chor, wie ſchon vorhin angedeutet, als leidende oder handelnde Kollektivperſon, und als Hauptperſon ſogar des Drama's auftritt, wo er alſo gleiſam die erſte Stimme leitet und ſelbſt iſt, nicht blos, wie es allerdings gewöhnlicher war, als Begleitung den Hintergrund der Handlung bildet, ihren Eindruck bald verſtärkend, bald mildernd, bald ſich darüber erhebend, zu höheren Anſichten und geläuterten Empfindungen. In dieſem letzteren Verhältniß beſteht der Chor zumehrſt aus ſogenanntem Gefolg: bald Greiſe einer Stadt, bald Jungfrauen im Dienſt einer Herrin darſtellend, oder ähnliche Geſtaltungen, der wirklichen Welt angehörig. Aeſchylos freilich in ſeinem „gefeſſelten Prometheus" beruft als freieren Reigen die Meerenymphen, die Okeaniden, aus der feuchten Tiefe zum wehmüthigen Troſt ſeines bewältigten Helden herauf. Hier und ſonſt oftmal auch geräth der Chor in unmittelbares Geſpräch mit den Perſonen des eigentlichen Drama's: tröſtend, beratbend, ermahnend, auch ſtreitend, wie denn am Schluſſe des Aeſchyliſchen Agamemnon die Greiſe der Stadt gar in kampfdrohender Stellung ſich wider Aegiſthos und Klytämneſtra geſtemmt halten. Wo ſolch' ein unmittelbares Eingreifen in die Handlung ſtatt findet, oder vollends der Chor als Hauptperſon des Drama's — wie oben angedeutet — mit den übrigen Perſonen verkehrt, oder unter ſich ſelbſt in Halbchören Anſicht gegen Anſicht, Gefühl gegen Gefühl ſtellt und vertheidigt, wich ohne Zweifel der Geſang vor der Rede, wie uns das auch ſchon durch das Sylbenmaaß angedeutet wird, an ſolchen Stellen jedesmal aus dem Chormetrum in den Gang des eigentlich dramatiſchen Metrums übergehend, gleichſam ſich ſenkend aus dem Flugſchwung durch die Lüfte zum Heldenſchritt über den feſten Boden hin. Ob nun alsdann mit etwa Vorſprecher des Chores das Wort nahmen, oder der geſammte Chor für Einen Mann ſprach, bleibt uns unentſchieden. Unmöglich aber bleibt das Letztere nicht. Man denke an die ſchon erwähnten ſorgfältigen Einübungen des Chors, und erwäge dabei den feierlichen Ernſt, welchen der religiöſe Charakter des Ganzen über Einübende und Eingeübte verbreiten mußte. Selbſt die Komödienchöre machten für dieſes Gefühl keine eigentliche Ausnahme. Waren doch auch ſie urſprünglich aus den ſchauerlich geheimnißvollen Satyrchören entſprungen.

Bei der Nachbildung des Helleniſchen Schauſpieles durch die Römer verſchwand der Chor endlich ganz. Der ihm in Athen angewieſene Raum vor der Szene ward in Rom durch die Sitze der Senatoren eingenommen, und ſomit in eine Art von vornehmem Parterre, nach unſerer jetzigen Redeweiſe, umgewandelt.

In der neueren Zeit iſt mannigfach verſucht worden, den Chor, uns durch das neu erwachte Studium der Antike lieb geworden, wiederum neu für unſer Schauſpiel zu beleben. In Frankreich regte ſich vorzüglich dafür der edle, zugleich auch ſtreng' geregelte Genius Racine's. Doch nur in ſeinen aus dem bibliſchen Heiligthum geſchöpften Dichtungen — am herrlichſten in der Athalia — hat er es gewagt, den Chor eintreten zu laſſen. Die engländiſchen Verſuche dieſer Art blieben wirkungslos, wenn auch keinesweges gehaltlos. In Deutſchland verſuchte ſich während des ſiebenzehnten Jahrhunderts damit Andreas Gryphius, die Chöre in ganz richtiger Ueberſetzung Reihen benennend. Das äußerliche Elend jener Tage ließ Dergleichen nicht zu der Anerkennung gelangen, welche es ſonſt wohl, mindeſtens für das Streben nach weiterer Ausbildung, verdient hätte.

In Italien derweil hatten Taſſo und Guarini in ihren dramatiſchen Schäferſpielen anmuthige ſinnvolle Chöre auftreten laſſen, und fanden damit Anerkennung bei ihren poetiſch gebildeten Leſern, deren es zu jenen Tagen nicht wenige gab. Aber zur Aufführung, mindeſtens zur öffentlichen, iſt wohl kaum Eines jener zarten Gedichte gelangt, und wohl keiner der darin anklingenden Chöre hat die muſikaliſche Kompoſition eines Meiſters erlebt.

Dagegen ſtieg in Italien prachtvoll gewaltig die neue Dichtungsgattung, Oper geheißen, empor, wenn auch durch ihr phantaſtiſches, oft willkührlich kecke Getriebe dem antiken Trauerſpiel unermeßlich fern, doch wiederum durch ihre muſikaliſche Rezitativdeklamation dieſem verwandt, und zugleich die Chöre in ſich aufnehmend, wenn gleich auch Das im unendlich von der Antike abweichenden Sinn.

Auf dieſe Art verbreiteten ſich die Opernchöre über ganz Europa, und gewannen auch in der komiſchen Oper oder ſogenannten Operette Raum.

Auch die umfaſſenderen geiſtlich-muſikaliſchen Dichtungen der chriſtlichen Welt laſſen ſich, ihrer eigenthümlichſten Vollkommenheit nach, nicht ohne Chor denken, und Chor ſelbſt pflegen wir den Kirchengeſang der Gemeinde zu nennen, wie auch das noch vielfach übliche Zuſammentreten der Schulzöglinge in einen muſikaliſchen Verein zum

Digitized by Google

Singen bei feſtlichen Gelegenheiten oder auch nach Verlangen wöchentlich vor den Häuſern.

Was für all dieſe Gattungen von Chören angemeſſen ſeyn mag, in Hinſicht der Kompoſition ſowohl, als der Ausführung, mag ein andermal hier weiter dargeſtellt und beſtimmt werden.

In poetiſcher Hinſicht bleibt hier nur noch anzuführen, was deutſche Dichter unſerer noch lebenden Literatur zu Gunſten der Einführung des antiken Chores verſucht haben. Klopſtock ſteht, wie mannigfach, auch hier voran. Seine Barbenchöre in der Trilogie von Schauſpielen, oder Barbiten, wie er es nennt: Hermanns Schlacht, Hermann und die Fürſten und Hermanns Tod, ſind großer Gedanken und echt poetiſcher Begeiſterung voll. Aber ſie können eben ſo wenig für altdeutſche Barbenlieder gelten, als für Helleniſche Chöre, wie das ſich jedem unparteiiſchen Auge, mit dem Begriff beider Gattungen einigermaßen vertraut, von ſelbſt bei näherer Betrachtung ergeben wird. Eine Betrachtung, die bei dem reichen poetiſchen Goldgehalt dieſer Werke Niemanden gereuen wird, dem das Gefühl für ſolch eine Herrlichkeit beſchieden ward.

Gleichfalls von edlem dichteriſchen Gehalt ſind die Schauſpiele mit Chören, welche die Gedichtſammlung der Brüder Chriſtian und Friedrich Stolberg enthält. Aber ſchon der Gedanke, ſtatt des freilich für uns dunkeln Chorſylbenmaaßes, antike Odenmaaße eintreten zu laſſen, raubt den Chören einen Theil ihrer eigenthümlichſten Weſentlichkeit. Und ſemehr ſich dabei übrigens die würdigen Dichter an die antike Stellung des Chores zu halten bemüht waren, je minder konnte dieſer Theil ihrer Dichtungen eine größere Menge der Leſewelt durchdringen. An's Gelangen auf die Schaubühne ſtand vollends gar nicht zu denken.

Einen kühneren Griff in die Saiten wagte Schiller durch ſeine Chöre der Braut von Meſſina. Vieles gelang dabei; keinesweges aber Alles, was der große Genius beabſichtigt hatte. Und das ſteht keineswegs zu verwundern, wenn man das Grundleben, aus welchem die antiken Chöre hervorgingen, mit den unerläßlichen Bedingungen unſerer heutigen Darſtellungs- und Anſchauungsweiſe vergleicht.

Seitdem hat ſich noch Niemand wiederum bis Heut, ſo viel verlauten will, an der Wiederbelebung des antiken Chores verſucht. Aber wer weiß, was ſchon ſelbigen Augenblickes im Verborgenen geſchieht! Die Zeit, die vor uns liegt, ſcheint noch lang, und die Kunſt iſt unendlich.

L. M. F. *).

*) Die Herren Einſender dieſes, wie des folgenden Aufſatzes wünſchten ihrer amtlichen Stellung wegen nicht öffentlich genannt zu werden, geſtatteten uns aber, Jedem, der ein beſonderes Intereſſe daran nehme und darnach frage, ihren vollſtändigen Namen zu nennen, und da allein unter dieſer Bedingung die Aufſätze Aufnahme fanden, die Herren Verfaſſer zudem auch noch nicht Mitglieder unſers Bereins ſind, ſo ſcheint den Statuten deſſelben damit vollkommene Genüge geleiſtet zu ſeyn.

Anm. der Redaktion.

Erfindung der Sprachrohre.

Werkzeuge, wodurch die Stimme eines Menſchen dergeſtalt verſtärkt werden kann, daß ſie in einer weit größern Entfernung, als ſonſt möglich ſeyn würde, gehört wird, waren in den älteſten Zeiten bekannt; denn die Blasinſtrumente ſind vor allen muſikaliſchen zuerſt erfunden worden, und ihren Gebrauch, im Kriege Zeichen zum Angriffe zu geben, findet man ſchon bei Hiob. Man hatte auch ſchon zu des Plinius Zeiten bemerkt, daß man die geringſte Berührung eines Baſkens hört, wenn man das Ohr an das andere Ende deſſelben legt. Gleichfalls wußte man, daß Trompeten deſto ſtärker und weiter ſchallen, je größer ſie ſind. Die Griechen hatten ein Blasinſtrument, durch deſſen brüllenden Ton die Feldhüter das Wild verſcheuchten. Aber alle dieſe Blasinſtrumente waren eben ſo wenig, als die ungeheuern Trompeten der alten Chineſer, Sprachrohre, oder Werkzeuge, wodurch Worte, nicht blos ein Laut, auf eine größere Entfernung, als ſonſt möglich, nicht nur gehört, ſondern auch verſtanden werden können. Dieſe Erfindung gehört dem ſiebenzehnten Jahrhunderte, ungeachtet Einige ſchon Spuren davon bei den Griechen zu finden gemeint haben. Kircher iſt, ſo viel ich weiß, der erſte geweſen, der aus einer ſehr alten auf der Vaticaniſchen Bibliothek vorhandenen Handſchrift von Aristotelis secretis ad Alexandrum magnum bekannt gemacht hat, Alexander habe ein ſehr großes Horn gehabt, womit er ſein Kriegsheer aus einer weiten Entfernung habe zuſammenrufen können. Er hat auch die Zeichnung, welche er in der Handſchrift angetroffen, beigefügt; und dieſes Horn haben Viele für das älteſte Sprachrohr gehalten, aber ohne Grund, wie ich glaube. Aristotelis secretum secretorum ad Alexandrum Magnum habe ich niemals zu ſehen Gelegenheit gehabt; es ſcheint nur einmal gedruckt zu ſeyn, und iſt, wie alle Bücher, die dem Philoſophen fälſchlich zugeſchrieben werden, ſelten. Sie haben ſämmtlich das Schickſal gehabt, daß ſie nicht weiter geachtet worden ſind, ſobald man darüber einig geweſen, daß ſie untergeſchoben worden. Gleichwohl ſind dieſe Bücher alt, manche ſehr alt, und wenn man ſich bemühete, ihr Alter zu beſtimmen, ſo würde man ſie doch in manchen Fällen nützlich brauchen können. Morhof hat von jenem Buche die Ausgabe gehabt, welche Alexander Achillinus, ein Arzt, zu Bologna 1516 beſorgt hat, nämlich eine lateiniſche Ueberſetzung aus dem Arabiſchen. Erwägt man nun, was dieſer und Kircher daraus anführen, ſo wird man folgende Schlüſſe machen. Erſtens iſt es gewiß, daß das Buch ſelbſt, alſo die ganze Erzählung, nicht vom Ariſtoteles iſt, wie man denn auch bei denen Schriftſtellern, welche des Alexanders Thaten beſchrieben haben, nicht die geringſte Erwähnung eines ſolchen Horns findet. Zweitens iſt in jenem Buche nicht ausdrücklich geſagt worden, daß Alexander durch dieſes Horn geſprochen, ſondern nur, daß er damit ſein Heer zuſammengerufen habe, welches aber in den damaligen Zeiten, ſo wie in den jetzigen, durch den Schall der Trompeten oder Trommeln geſchah. Es ſcheint alſo, daß der Verfaſſer des Buchs, vielleicht ein Araber, die Abſicht gehabt hat, daß ſeine Leſer ſich ein ungewöhnlich ſtark und

Digitized by Google

außerordentlich weit schallendes Horn denken sollten. Drittens kömmt Kirchers Erzählung und Abzeichnung des Horns gar nicht mit derjenigen überein, welche Morhof in des Achillinus Ausgabe gefunden hat. Endlich viertens ist keine dieser Zeichnungen so beschaffen, daß ein darnach verfertigtes Werkzeug zum Sprechen dienen könnte.

Wolf und andere Mathemaniker haben geglaubt, man würde die vortheilhafteste Bildung des Sprachrohrs sicherer durch Versuche, als durch Theorie finden können; man könnte also fragen, ob denn nicht Jemand sich ein Instrument nach jener Zeichnung habe machen lassen. Kircher, der viele noch unwahrscheinlichere Vorschläge versucht haben will, sagt ausdrücklich, daß er diesen nicht versucht hat. Aber Duhamel erzählt, ein Franzose habe ihn versucht, und wahr befunden. Allein dieser Bericht ist nicht viel werth, da man zweifeln muß, ob der Franzose auch das Werkzeug genau nach der alten Zeichnung habe machen lassen. Denn ich kenne den angeführten Bitinum eben so wenig, als ihn Morhof kannte, vermuthe aber, Duhamel habe den Mar. Bettinum gemeint, aber dieser hat nicht die geringste Nachricht von Alexanders Horn, sondern er hat nur eine Röhre vorgeschlagen, deren ein Ende an den Mund des redenden, das andere an das Ohr dessen, der schwer hört, gehalten werden soll. Dies war also vielmehr ein Hörrohr, als Sprachrohr, und ganz gewiß ist jenes eher als dieses erfunden worden. Denn dasjenige, was man bei Porta liest, und was Viele ebenfalls auf ein Sprachrohr haben deuten wollen, ist offenbar nur von einem Hörrohr zu verstehen. Sehr gut hat dieser aus der Bildung der Ohren, vornehmlich derjenigen Thiere, welche ein scharfes Gehör haben, und die, wie er richtig anmerkt, sehr scheu sind, den Schluß gemacht, man müsse, um in der Ferne hören zu können, eine Art eines weiten Trichters an's Ohr legen, so wie man, um sein Gesicht zu verstärken, eine Brille braucht. Eben so richtig versichert er, man könne durch eine sehr lange Röhre Jemanden, der sehr weit entfernt wäre, etwas in's Ohr sagen, und er habe selbst den Versuch auf 200 Schritte angestellt. Schwenter, der vor Bekanntwerdung des eigentlichen Sprachrohrs schrieb, hat bei des Porta Vorschlag ebenfalls nur an ein Hörrohr gedacht, an dessen eine Ende das Ohr angelegt werden sollte.

Um die Erfindung des eigentlichen Sprachrohrs haben in früheren Zeiten der Engländer Samuel Morland und Kircher gestritten. Jener gab 1671 eine besondere Beschreibung heraus, nachdem er schon das Jahr vorher mancherlei Versuche darüber angestellt hatte. Sein Werkzeug glich einer weiten Trompete, die er anfänglich aus Glas, hernach aus Kupfer, mit allerlei Veränderungen, machen ließ. Er stellte damit, in Gegenwart des Königs, des bekannten Prinzen Robert und vieler andern Personen, Versuche an, welche alle die Wirkung bewunderten.

Als die Nachricht von dieser Erfindung sich über ganz Europa verbreitete, behauptete Kircher, er habe vor Morland Sprachrohre verfertigt, und berief sich deswegen auf seine älteren Schriften und auf Zeugnisse anderer Schriftsteller. Ich will von jenen zuerst reden. Die Ars magna lucis et umbrae ist zum erstenmal 1643 gedruckt worden; wenigstens schließe ich dies daraus, weil in der Vorrede der 1673 gedruckten Phonurgiae gesagt wird, jenes Werk sei damals schon vor 30 Jahren ausgegeben worden. Die andere Ausgabe ist von 1671. In dieser finde ich nur S. 102 die schon angeführte Nachricht von Alexanders Horn, und eine Zeichnung von einer Röhre, die so wie die, welche Bettinus angegeben hat, an's Ohr dessen, der hören soll, und an den Mund des redenden gesetzt werden sollte.

Mehrere Gründe für Kirchers Behauptung enthält allerdings die Musurgia, die 1650 gedruckt ist. Im zweiten Theile S. 303 beschreibt er, wie man einen Trichter dergestalt in einem Gebäude anbringen könne, daß man in dem Zimmer, wohin die enge Oeffnung desselben geleitet ist, hören könne, was außer dem Gebäude oder in einem andern Zimmer, woselbst nämlich die weite Oeffnung des Trichters befindlich ist, geredet wird. Er hat eine Zeichnung beigefügt, gesteht, daß er durch die Einrichtung des bekannten Gebäudes des Dionysius auf diesen Vorschlag geleitet sei; sagt aber nicht ausdrücklich, daß er damals schon ein solches wirklich irgendwo angelegt gehabt; ungeachtet er auf der vorletzten Seite der Vorrede zur Phonurgia vorgiebt, er habe jene Vorrichtung schon 1649 im Jesuiter-Collegium wirklich machen lassen. Aber gesetzt, daß Letzteres wahr sei, so würde man ihm doch deßfalls nur einräumen können, daß er schon damals der Erfindung des Sprachrohrs nahe gewesen sei, aber doch eigentlich an die Verstärkung des Gehörs, nicht der Sprache, gedacht habe, und daß demnach nur halb wahr sei, was er 1673 in der Vorrede drucken lassen, daß er damals schon vor 20 Jahren die Trompete des Engländers in der Musurgia beschrieben habe.

In der Phonurgia aber, welche, nachdem schon Morlands Schrift überall bekannt war, geschrieben ist, handelt Kircher allerdings S. 111 von dem eigentlichen Sprachrohr, und sagt nur, er sei durch die Aehnlichkeit der Schallstrahlen mit den Lichtstrahlen auf den Einfall gerathen, jene, so wie diese, durch Werkzeuge auf eine große Entfernung zu verbreiten. Er habe darauf schon vor 24 Jahren im Jesuiter-Collegium zu Rom ein Hörrohr machen lassen, durch welches der Thürhüter ihm, wenn er in seiner Stube im obern Stockwerke sei, was er wollte, sagen könne. Diese Einrichtung habe viele Fremde herbeigelockt, welche solche bewundert hätten. Dabei stellt er alles so vor, als ob dieses schon das eigentliche Sprachrohr gewesen sei, und fügt nur hinzu, daß man zugleich auch über die dadurch bewirkte ungemeine Verstärkung der Sprache erstaunt sei. Eben deßwegen sei ihm der Wunsch angekommen, einmal zu versuchen, auf welche Weise man durch ein solches Rohr vornehmlich reden könne. Dazu habe er in demselben Jahre, als er die Phonurgia geschrieben, Gelegenheit erhalten. Von einem auf einem Berge liegenden Kloster rief er 2200 Menschen aus einer Entfernung von 2 bis 5 italienischen Meilen zum Gottesdienst zusammen, sang auch durch das Rohr Litaneyen. Bald darauf habe der Kaiser ein Rohr nach Kirchers Angabe machen lassen, durch welches er, ohne Anstrengung der Stimme, von Ebersdorf bis Neugebau habe verstanden werden können. So nahe also auch Kircher der Erfindung des Sprachrohrs gewesen ist, so scheint doch aus seinen eigenen Schriften nicht erweislich zu seyn, daß er solches eher als Morland angegeben und versucht habe.

Digitized by Google

Nun will ich auch die Zeugen, welche er für ſich anführt, abhören.

Unter dieſen würde Schott der wichtigſte ſeyn, weil er ſeine Magia naturalis ſchon 1657, alſo vor Morlands Erfindung, herausgegeben hat. Aber alles, was man in dieſer findet, betrifft allein das Hörrohr, wie denn auch die Zeichnung aus der Musurgia eingerückt iſt; doch erfährt man hier zuverläſſig, daß Kircher ſchon damals jene trichterförmige Röhre in ſeiner Stube gehabt hat. Unwahrſcheinlich iſt es alſo wohl nicht, daß er einmal den Verſuch gemacht hat, aus ſeiner Stube dem Thürhüter zu antworten, und daß er dadurch die Verſtärkung der Stimme bemerkt hat; denn noch iſt aus Schott nicht erweislich, daß er damals ſchon ein tragbares Sprachrohr gekannt und gehabt habe.

Der anderen, auf den ſich Kircher beruft, iſt Hardörfer; aber auch dieſer redet nur von Röhren, die dicht an Mund und Ohr angebracht werden ſollen, und dabei beruft er ſich auf die Musurgia, ohne des eigentlichen Sprachrohrs zu gedenken, da doch der zweite Theil der mathematiſchen Erquickſtunden 1677 und der dritte erſt 1692 gedruckt iſt. Außer dieſen Zeugen führt Kircher auch Eschinardi discursus de sono pneumatico p. 10 an. Ich kenne dieſes Buch nicht; aber da es nur die Musurgia anführt, ſo entſcheidet es nichts; ſo wenig als Derham, der die Erfindung ſeinem Landsmann abſpricht, und ſie dem unſrigen zueignet.

Wenn ich nun alles, was ſich für Kircher ſagen läßt, zuſammennehme, ſo ſcheint nur ſo viel ſicher zu ſeyn, daß er das Hörrohr eher, als das tragbare Sprachrohr gekannt und gebraucht hat; daß er zwar der Erfindung des letztern ſehr nahe geweſen, aber wenigſtens ſolches nicht vor Morland habe machen laſſen; daher denn dem Engländer die Ehre gebühret, daß er zuerſt den Einfall gehabt, es zu einem ernſthaften Gebrauche bequem zu machen. So entſcheidet auch der Jeſuit de Lanis dieſen Streit.

Als Morlands Erfindung in Frankreich bekannt war, erfuhr man, daß Salar, ein Auguſtiner Mönch, ſchon ſieben oder acht Jahre vorher dergleichen Röhren oder Trompeten habe machen laſſen, um die Stimme eines ſchwachen Baſſiſten dadurch zu verſtärken; er geſtand aber ſelbſt, daß er dabei nicht die Abſicht gehabt, durch dieſes Werkzeug in die Ferne zu reden.

In Deutſchland ward dieſes Werkzeug bald in Nürnberg zum Verkaufe gemacht, ſonderlich von dem bekannten Künſtler Gründler, deſſen auch Becher gedenkt, welcher ſich aber eingebildet hat, daß Perſonen durch Hülfe eines Sprachrohrs und Hörrohrs mit einander in weiter Entfernung reden könnten, ohne daß andere in ihrer Nachbarſchaft oder in dem Zwiſchenraum etwas davon hören könnten,

Von denen, welche ſich mit der Verbeſſerung dieſes Werkzeugs beſchäftigt haben, will ich nur folgende nennen. Caſſegrain, eben derjenige, welcher wegen der optiſchen Werkzeuge bekannt iſt, ſchlug ſchon 1672 dergleichen vor. Ihm folgte Sturm. Nachher haben Conyers, Haſe und andere noch andere Vorſchläge gethan. Der letzte, der die Theorie der Sprachrohre gründlich unterſucht hat, iſt Lambert, nach deſſen Urtheil die auch jetzt gebräuchlichſte Figur eines abgekürzten Kegels, wo nicht die beſte, doch wenigſtens eben ſo gut iſt, als jede andere, welche man ſtatt ihrer möchte wählen können.

Von einem Nichtmitgliede des Vereins.

Correspondenz.

Die Mozartstiftung.

Frankfurt, im Mai 1839.

Wenn wir uns erlauben, in einer unſere Stiftung betreffenden Angelegenheit uns inſonderheit an den deutſchen National-Muſikverein hier zu wenden, ſo dürfen wir bei dem bekannten Streben, womit derſelbe für Kunſtbildung und Förderung des Schönen thätig zu wirken ſich zumal zur Aufgabe gemacht hat, zugleich die Hoffnung hegen, daß unſer Anliegen einer günſtigen Berückſichtigung ſich werde erfreuen dürfen, und daß es durch ſich ſelbſt Entſchuldigung anſprechen und finden werde.

Bekanntlich hat der hieſige Liederkranz bei Gelegenheit des von ihm im vorigen Jahre dahier veranſtalteten großen Sängerfeſtes eine Stiftung zu Ehren Mozarts gegründet, deren Zweck aus den beßfallſigen, obrigkeitlich beſtätigten Statuten zu erſehen iſt, wovon wir jedem Verlangenden gern Exemplare mittheilen.

Wenn es anfänglich die Abſicht des Liederkranzes war, für das in Salzburg zu errichtende Denkmal Mozarts den Ertrag jenes Sängerfeſtes zu verwenden, ſo kam er ſpäter doch von dieſer Idee zurück, veranlaßt durch die Ueberzeugung, daß die Koſten dieſes Denkmals bereits geſichert ſeyen, und er gab dem Gedanken Raum, daß die Gründung einer Stiftung für höhere muſikaliſche Bildung die ſchönſte Verherrlichung des Andenkens Mozarts werden dürfte. *)

Der allgemeine Beifall, mit dem dieſer Gedanke aufgenommen, die lebhafte Theilnahme, mit der er allſeitig ins Leben geführt wurde und die erfreulichen Reſultate, die ſich zu deſſen Verwirklichung, ſowohl bei jenem volksthümlichen Sängerfeſte, als bei beßfallſigen feitherigen Unternehmungen dahier und anderwärts kund gegeben, — Alles dieſes hat die gehegten Erwartungen mehr als erfüllt und läßt die Ausſicht nicht ferne ſeyn, wo der Zweck der Mozartſtiftung ſich in Wirkſamkeit wird äußern können. Der Kapitalſtand der Stiftung, deren Daſeyn ſo kurze Zeit zählt, beträgt bereits fl. 7500. — Bei dem regen Eifer unſeres Liederkranzes und anderer hieſigen muſikaliſchen Kunſt-Anſtalten und bei den Zuſagen, die uns von auswärtigen Vereinen zur Unterſtützung der unſerer Verwaltung anvertrauten Stiftung mit dem freundlichſten Entgegenkommen bereits gemacht ſind, dürfen wir hoffen, die Fonds zu derjenigen ſtatutenmäßigen Höhe bald bereichert zu ſehen, die uns in den Stand ſetzen wird, den erſten Aufruf zur Verleihung eines Stipendiums

*) Gewiß!

Anm. d. Red.

Digitized by Google

in allen Ländern deutscher Zunge erlassen zu können. *)

Aber noch ein höherer Zweck als dieser ist in den Statuten für dieses geistig-sittliche Denkmal Mozarts vorgezeichnet, derjenige nämlich der demnächstigen Errichtung eines musikalischen Conservatoriums. — Wie fühlbar die Entbehrung eines solchen, bei der Richtung, welche der von klassischer Gediegenheit sich immer mehr entfernende Geschmack genommen, und wie belebend und veredelnd eine solche Anstalt auf höhere musikalische Bildung und auf das Streben nach vollendetem Gediegenen und wahrhaft Klassischem seyn wird, bedarf keiner weiteren Darlegung. **)

Unsere hauptsächlichste Wirksamkeit muß und wird daher darauf gerichtet seyn, dieses Conservatorium, das ein Gemeingut des gesammten deutschen Vaterlandes seyn soll, so bald nur immer thunlich, in's Leben treten zu lassen.

Größere Leistungen erheischen aber größere Mittel, und was für die Gesammtheit fruchtbringend werden soll, an dessen Aufbau und Förderung wird dieser Gesammtheit thätig mitzuwirken gewiß auch jede Gelegenheit willkommen seyn.

Wenn wir daher nach dieser gedrängten Darlegung uns der angenehmen Hoffnung hingeben, daß nicht allein Jeder nach Kräften, sondern insbesondere auch die Mitglieder genannten deutschen Vereins hieraus Veranlassung nehmen werden, dem förderlichen und kräftigen Aufblühen der Mozartstiftung Ihre gefällige Theilnahme und Mitwirkung zuzuwenden, um welche wir hierdurch angelegentlichst bitten, so sind wir zugleich überzeugt, daß es nur dieser Anregung bedürfen wird, um eine vaterländische Angelegenheit, die sich in ihren mehrfachen Beziehungen so überzeugend das Wort selbst redet, auf das Beste empfohlen zu wissen.

Der Verwaltungs-Ausschuß der Mozart-Stiftung und in dessen Namen:

der Präsident Wm. Speyer. — der Secretair Dr. Jost.

Nachschrift der Redaction.

Obiges Schreiben war eigentlich ein Privatschreiben an uns, allein wir fühlten einen zu regen Drang, in einer allgemeineren Richtung es hier zur Veröffentlichung zu bringen, als daß wir demselben hätten widerstehen können, und um so weniger zwar, als es uns fast Pflicht, ja eine heilige Sache besonders für jedes Mitglied des deutschen National-Musikvereins erscheint, einem solchen wahrhaft deutschen National-Unternehmen, wie jene Stiftung ist, auf alle mögliche Weise auch förderlich entgegenzukommen. Wie bald ließe die schöne, große Idee des Conservatoriums sich realisiren, wenn jede Direction irgend eines Vereins von Mustern in dem guten weiten Deutschland, heiße dieser nun Capelle, Orchester oder wie anders, nur einmal im Jahre ein Concert oder sonst eine öffentliche Aufführung zu Gunsten jener Stiftung veranstaltete: — und welch' dauernder Segen wäre dann für die gesammte deutsche Kunst vielleicht dadurch gestiftet! — Berechnen läßt er sich nicht. Wie entstand die Frankesche Stiftung in Halle, und was ist sie jetzt, war sie schon lange!? — Die Richtigkeit des Vergleichs liegt klar vor Augen; aber lassen wir sie uns auch aufmuntern zu der thätigsten Mitwirkung in der Sache, und die Hoffnung liegt nicht ferne, daß die Mozartstiftung in Frankfurt a. M. einst für die Kunst dasselbe seyn wird, als welches jene Frankesche Stiftung in Halle wir in der gesammten pädagogischen Welt bewundern. Nur nicht so eng gedacht, daß die Frucht von dem, was man thut, auch gleich der That nachfolgen muß: wir Menschen säen alle nur und sind dazu geschaffen, die Aerndte — gehört kommenden Zeiten bis in Ewigkeit; und selbst aus der kleinsten Steuer wird, oft und vielfach wiederholt, endlich ein großes Capital.

*) Mit Sehnsucht sehe ich diesem Augenblicke entgegen, der offenbar einen wichtigen Moment in der Geschichte deutscher Musikcultur bilden wird.

Anm. d. Red.

**) Sicher nicht, und Jedem, der es ehrlich meint mit unserer Kunst, muß jedes Wort dieses Satzes schwer aufs Herz fallen, aber auch eine Gluth hier anzünden, die ihn in der größten Bereitwilligkeit und wirksamsten Thätigkeit der folgenden Aufforderung entgegenführt.

Anm. d. Red.

Dr. Friedemann

über

den Gesangsunterricht am Landes-Gymnasium zu Weilburg. *)

Sängerchöre an öffentlichen Schulen Deutschlands waren früher durch das Bedürfniß des Gottesdienstes entstanden, und später durch Gewohnheit erhalten worden. Als in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die künstlerischen Leistungen dieser Institute verkümmerten, und der Sinn dafür allmählig erlosch, hob man sie an vielen Orten um so bereitwilliger auf, da Straßensingen und andere zweckwidrige Nebendienste die wissenschaftliche und sittliche Bildung der Schüler, namentlich der studirenden, gleich sehr beeinträchtigten und untergruben. **)

*) Auch in der Vorrede zu Drobs mehrstimmigen Schulgesängen theilweise mitgetheilt.

**) Allerdings mag diese Ansicht viel Schuld an jener Aufhebung tragen, aber ich kann nicht anders denn sie geradezu als einen Irrthum bezeichnen. In ganz Süddeutschland besteht kein öffentlicher Singechor mehr, und in Norddeutschland sind die besseren die zu Hildesheim, Braunschweig, Nordhausen, Magdeburg, Halle, Altenburg, Leipzig (an der Thomasschule), Dresden u. s. w. Als ich in den Jahren 1827 und 1828 in Deutschland u. s. w. reiste, und bei der Gelegenheit Materialien, Belege u. s. w. so weit solche aus der Erfahrung und Beobachtung zu nehmen sind, zu meinen nachgehends 1833 erschienenen „Briefen über äußere Cangelberedsamkeit" sammelte, kam ich zu dem höchst merkwürdigen, übrigens sehr erklärlichen Resultate, daß die meisten der vorzüglicheren, ja die besten Cangelredner früher, während ihrer Gymnasialstudien, einen

Digitized by Google

So schwand jede Spur von Erhebung des Gemüthes durch Gebet und Gesang aus den Räumen mancher Schule. Erst die neuere Zeit suchte im Gesange, was die Griechen längst darin gefunden hatten, und was er bei unsern Vorfahren besonders im Chorale seyn sollte, ein allgemeines Bildungsmittel zur Humanität und Religiösität. Der Erfolg Pestalozzischer Grundsätze in den Volksschulen führte die Gesangbildung auch in die Gymnasien wieder zurück; selbst auf Universitäten blieb sie nicht unberücksichtigt. *) Die Liebhaberei des gemischten Publikums an allerlei Concerten und Opern ließ zwar wegen der übergroßen Herrschaft der Mode und der Geselligkeit das Ernste nicht immer hervortreten, weckte und unterstützte aber doch im Allgemeinen die Neigung für die Sache.

Dem Beispiele des Königreichs Preußen folgten andere Staaten. So wurde der Gesangunterricht auch im Herzogthume Nassau bei der neuen Gestaltung des gesammten Unterrichtswesens im Jahre 1817 ein öffentlicher Lehrgegenstand für die Elementarschulen, und für die Pädagogien (Progymnasien). Dem Landesgymnasium glaubte man die weitere Ausbildung des Gesanges ohne besonderen Unterricht überlassen zu können. Der Erfolg entsprach aber den Erwartungen nicht, und im J. 1829 wurde auch hier ein öffentlicher Gesang- und Musiklehrer (Hr. Droes) angestellt, und bei der neuen Gestaltung des Innern aller Lehrsäle 1830 auch ein großer Concertflügel angeschafft. Für jeden Gymnasiasten besteht ohne Unterschied die Verbindlichkeit, wöchentlich eine Stunde die für ihn geeignete Abtheilung des allgemeinen Gesangunterrichts zu besuchen. Daneben wurde ein fort und fort bestehender freiwilliger Sängerverein von etwa 50 geübteren Gymnasiasten gestiftet, dessen Mitglieder theils in getrennten Abtheilungen, theils gemeinsam, im Ganzen wöchentlich zwei Stunden auf diesen Gegenstand verwenden, und, wegen ihrer Vorbildung auf den Pädagogien, größere Tonstücke ausführen. Um die Vortheile der Gesangbildung in ästhetischer wie geselliger Beziehung noch mehr hervortreten zu lassen, wurde nicht nur die Feier eines jährlichen Stiftungsfestes der Anstalt, sondern auch mehrere öffentliche Concerte, zunächst im Winter, eingerichtet und mit Declamationsübungen aller Art, besonders mit selbstgefertigten Vorträgen der Primaner in verschiedenen Sprachen und Formen, verbunden. Es wird z. B. jedes Concert in der Regel mit einem deutschen Prologe eröffnet, den ein oberer Schüler dichtet und vorträgt. **) Indem auch zu einzelnen Musikstücken aus Opern u. d. gl. von den Schülern selbst neue Texte, die für Schulverhältnisse sich eignen, unterlegt werden, stehen die Gesangübungen mit den wissenschaftlichen, rhetorischen, metrischen und poetischen Studien in genauester Wechselwirkung. *) Zu jedem Concerte und zu jeder andern öffentlichen Feier wird eine gedruckte Einladung mit den Texten an das hiesige Publikum ertheilt, welches den Versuchen unserer Zöglinge eine ununterbrochene dankenswerthe Theilnahme schenkt. Die Instrumental-Begleitungen und Zwischenspiele geschehen durch einen Theil der Musiker des hier in Garnison stehenden Regiments; doch nehmen auch einzelne Schüler, welche Instrumente spielen, nach Verhältniß ihrer Leistungen daran Theil. **) Alle hiermit verknüpften Kosten werden aus dem Schulfonds bestritten, da eine harmonische Bildung aller Kräfte des Schülers, zumal für innere und äußere Sitte, als Gemeingut künftiger Staatsdiener, dem Lande später hinreichende Vortheile verspricht, und da der Zweck unserer Anstalt nicht bloß einseitiger wissenschaftlicher Unterricht, sondern Gesammterziehung des ganzen Menschen seyn soll, wovon der Unterricht und das Studium der schönen Künste, und namentlich der Musik, einen integrirenden Theil ausmacht. ***)

Eine Verbindung des Gymnasiums mit kirchlichen Zwecken findet gar nicht Statt, wegen der gemischten Confession der Schüler; doch hat sich für die evangelische Kirche, wie in andern Städten des Herzogthums, seit 1829 ein besonderer Gesangverein aus den erwachsenen Söhnen u. Töchtern der Bürger gebildet, und in der katholischen Kirche bilden an einzelnen Festtagen Gymnasiasten beider Confessionen zuweilen einen Chor. Uebrigens werden außer den erwähnten Concerten von Zeit zu Zeit in dem neuen Versammlungssaale einzeln eingeübte Gesänge in vollem Chore wiederholt, bald mit der ernsten Haltung einer sonst auf evangelischen und katholischen Gymnasien gewöhnlichen Hora, bald im heitern Gewande. Die künftigen Theologen beider Confessionen erhalten für kirchlichen Zweck Unterricht in einem besondern Cursus, unentgeldlich, wie aller Gesangsunterricht ertheilt wird. Da das Gymnasium nur Oberclassen hat, so ist meistens der Gesang nur männerstimmig, †) und kann der allgemeine Chor nur durch anderweite Mithülfe vollständig besetzt werden.

---

solchen öffentlichen Sängerchor frequentirt hatten. Ich theile diese Bemerkung hier nur zu weiterem Bedenken mit, wie denn auch die, daß ich auf jener meiner Reise weit mehr in den nördlichen als in dem südlichen Deutschland gute Redner traf. Anm. des Redacteurs.

*) Und sollte noch immer mehr hier berücksichtigt, ja für die Theologen sogar zum Gesetz daselbst erhoben werden, um ihres mächtigen Einflusses willen auf Gemüth, Geschmack, Redevortrag, Stimmbildung u. s. w. Anm. d. Red.

**) Möchte solcher vortrefflicher Betrieb des Musik- und besonders Gesangwesens allen andern ähnlichen höhern Unterrichtsanstalten als Muster zur Nachahmung dienen. Anm. d. Red.

*) Vortrefflich! und können wir nicht genug uns freuen über diese ganz richtige, tiefe Ansicht des getadelten Herrn Oberschulraths von dem innigen Zusammenhange der Kunst mit den übrigen Wissenschaften, so müssen wir uns auf der andern Seite doch auch wieder sehr wundern, wie viele andere Schuldirectionen dieses Verhältniß gänzlich mißkennen und in ihrer totalen Hintenansetzung der Kunstbildung ihrer Zöglinge selbst nicht einmal den engen Zusammenhang der christlichen Hymnologie mit dem Studium der alt-klassischen Dichtungen begreifen. Anm. d. Red.

**) Auch eine herrliche Gelegenheit zur Uebung und Fortbildung. Anm. der Red.

***) Bei diesem Satze kommen wir fast in Verlegenheit, wo zuerst wir unser Bravo! rufen sollen. Nun, es geschrbe hier, und der Leser, dem ohnzweifelhaft diese und solche Gedanken eines gebrten Philologen und Schulvorstandes eben so wohl thun als uns, stimmt gewiß freudig ein, Weitburgs musikalisches Unterrichtswesen zugleich jeder ähnlichen Anstalt noch einmal als treffliches Muster empfehlend. Anm. der Red.

†) Das schadet Nichts; der Männergesang hat einen eigenthümlichen Reiz und namentlich für junge männliche Gemüther; wenn nur die Sache selbst da ist, wie hier. Anm. d. Red.

Digitized by Google

Feuilleton.

In England bestehen drei öffentliche Lehrstühle für Musik: zu Cambridge, Oxford, und im Gresham-College zu London; doch hasten an letzterm nur, auf welchem jetzt Professor Edward Taylor wirkt, bestimmte Verpflichtungen, d. h. sein Inhaber muß gegen einen festen Gehalt zu gewissen Zeiten im Jahr öffentliche Vorlesungen über Musik halten, die von Jedermann besucht werden können und dürfen. In Deutschland — — — und wir thun gewöhnlich so groß mit unserer musikalischen Gelahrtheit; doch eben deshalb brauchen wir auch solche Lehrstühle nicht, — nicht wahr? — In England übrigens wirken sie viel Gutes, und namentlich ist es unser ehrenwerthes Mitglied, Taylor, das von ihm herab einen wesentlichen Einfluß auf die allgemeine Musikbildung übt.

Nach wessen Pfeife werden jetzt unsere Fußtänzler am meisten tanzen? — Seit 1830 geschah es ohne Zweifel doch nach der des Herrn Grafen Wenzel Robert von Gallenberg, der ja nicht weniger denn 60 Ballette deshalb auch auf die Bühne brachte; aber nun ist der gute Mann und musikalische edle Herr Graf im vorigen Monate zu Rom gestorben. Wir werden's sehen oder uns erzählen lassen. Gallenberg war 1783 zu Wien geboren, Freiherr von Thurn, Mosket und Gallenstein, Edler, Herr zu Cinöd und Erbvogtherr zu Minkendorf, warf, als er 1829 das Kärnthnerthortheater zu Wien auf eigene Rechnung übernehmen wollte, eine schöne Summe guten Geldes weg, und hielt sich dann abwechselnd in Italien und Frankreich auf. Das verbreitetste und auch gefälligste seiner Ballette ist wohl „Alfred der Große."

Wer glaubt es, und wahr ist's doch: Italien hat jetzt nur einen einzigen Opern-Componisten von Ruf, nämlich Mercadante, und — das noch mehr ist — Mercadante erhält sich bei den Italienern auf der Stufe seines Ansehns nur dadurch, daß er in seinen Arbeiten eine wunderlich gesetzte Maske vorschnallt, deutsche Harmoniemassen, und wären es auch nur jene der Clavierstimmen, in seiner innerlich leeren Weise nachahmt, und ziemlich alles melodische an Elementen sich entschlägt. So ist, den glaubwürdigsten Nachrichten zu Folge, sein „Giuramento" und so sein „Bravo", und das sind seine beiden neuesten Opern, die bei ihren neulichen Aufführungen in Mailand den stürmischsten Beifall erhielten, so daß Mercadante selbst endlich gekrönt wurde, d. h. mit einem Lorbeerkranze und von dem Sänger Donzelli. Der Mailänder „Figaro" verschert, der „Bravo" habe von Anfang bis an den Schluß « quattro cigentili gar feinen Gesang, sondern allein harmonisches Getöse, und das schienen die Leute jetzt zu wollen. Was's möglich!? — die Leute dort in dem „Lande des Gesanges und der Melodie!?" —

In den Tonwerken, welche bei den im September d. J. zu Norwich unter Spohrs Leitung statt habenden großen Musikfeste aufgeführt werden, ist auch dessen treffliches Oratorium „des Heilands letzte Stunden" gewählt worden. Eine höchst eigenthümliche und charakteristisch geniale Composition, welche Spohr in neuerer Zeit vollendete, ist eine Art historischer Allegorie, ein Doppelsatz für die Violine, den er deshalb auch betitelte „Sonst und Jetzt", indem der erste Satz ganz im alten Style gehalten ist, dann nach und nach in den modernen die zum zweiten Satze übergeht, wo endlich alle Bizarrerien und Frappanzen der neuesten Zeit in der Kunst des Violinspiels, bis auf Ole Bull und Prume, zur Erscheinung kommen. Spohr spielte die Composition öffentlich in Cassel und der donnernde Beifall wollte kein Ende nehmen.

Mit dem so eben erwähnten Ole Bull und Prume hat auch die kaum etwas erschlaffte Lust des Paratellisirens und Nachahmens in unserer Kunst wieder einen neuen Aufschwung genommen. Prume ist der zweite Paganini, heißt es, Ole Bull spielt drei und das und gerade so wie Paganini, und flugs arbeiten die andern armen Geiger sich zu Tode und wollen auch Paganini nachahmen, um — zum wenigsten eben so viel Geld zu verdienen als Ole Bull. Das sind die Folgen der kritischen Albernheiten in den unmusikalischen Tagblättern. Also zugegeben, Paganini war und ist noch ein wahrhafter, ein großer Künstler: was heißt denn das, einen Künstler nachahmen? — Kann man ein Donnerwetter malen, oder einen Seesturm, einen Sonnauf- oder Untergang? — o ja! aber wie? — nicht besser als man Musik auf den andern wahrhaften Künstler Künstler nachzuahmen im Stande ist. Zwar der Blitz läßt sich auf keinerlei Flaschen und ein Rausch aus andern Flaschen holen, aber jener zündet nicht wie der vom Himmel herab, und dieser begeistert nicht zum Himmel empor. Ich frage: was heißt das, Paganini oder irgend einen andern großen, ächten Künstler nachahmen? — Ihn copiren, heißt, sich in die Fürstin der Töne par force verlieben, und sich à la Tasso par amour einsperren lassen; ihn wiedergeben heißt, das Rollen des Donners auf Kartenpapier für eine Marionettenbude nachmachen, und den drei Schuß langen Pappdimmel mit Flammen aus Colophonium erhellen; und er seyn wollen, heißt, einen Shakspeare abschreiben und sich einbilden, man habe wie er geschrieben. Als wenn so ein Künstler nur eine Kleinigkeit wäre, und die Kunst so nur ein Allotria-Gut des Talents, kein Fidei-Commiß des Genie's! — Ungefähr wie ein ehemaliger oder noch jetziger Soufleur, ohne auch nur eine Note zu kennen, sich hinsetzen kann und die im Dienstdrange auswendig gelernten Phrasen über Musik für das erste beste gutmüthige und gedulvige Journalblatt niederschreiben und dabei sich gebehrden als wäre er in ihrer Schule groß und groß geworden, obgleich sie verhält es sich mit dem Nachahmen eines Künstlers. Man versteht mich doch. Als wenn ein Künstler, wenn er sein Charakter, sein Individuum, sein subjektives Ganze ist, noch ein Künstler wäre! — Als wenn Jener, der Gesichter schneidet wie weiland Devrient, auch ein Devrient wäre oder in die Herzen schnitte, wie Devrient?! — Als wenn — als wenn — unglückseliges Geschwätz über Musik und musikalische Sachen! — wer nur scheint nachzuahmen, je ein Künstler seyn und werden kann?! — Närrisches Publikum, das es glaubt! — Wehe dem Musiker, der sich's einbildet! —

Anfangs des vorigen Monats starb zu Neapel der Capellmeister an San Carlo Luigi Festa, der in seiner Jugend, d. h. zu Anfang dieses Jahrhunderts, sich als Violinspieler auszeichnete und in dieser Beziehung ein Schüler von dem berühmten Mestrini war. Ob er aus der Familie des vor Palestrina noch berühmten Contrapunktisten Constanze Festa stammte, ist uns nicht bekannt.

„Ueberraschung ist die beste Freude" — sagt das Sprichwort; ob wir auch folgende Art der Ueberraschung dahin zählen dürfen, mag der verehrliche Leser selbst entscheiden. Als Thatsache nämlich wird erzählt, daß, als kürzlich in einer bekannten Stadt eine neue Oper mit recht braver Musik aber von sehr schlechter Dichtung aufgeführt wurde, ein gerade anwesender Fremder von künstlerischem Ruf den Intendanten des Theaters bat, ihn doch mit dem Verfasser der Oper bekannt zu machen. Natürlich dachte der Fremde dabei nur an den Componisten, der Intendant aber — ruft sogleich den in der Nähe stehenden Dichter des Textes, und als der Fremde nun diesen, den Dichter, unter unwillkührlicher Umarmung, mit den Worten anredet: „Sie haben mich entzückt, nur begreifen kann ich nicht, wie Sie Ihre göttliche Kunst an einem so erbärmlichen Machwerk, wie dieser Text ist, verschwenden mochten", — so war auch die Ueberraschung nicht gering, indem in demselben Moment der Herr Intendant erst seine Verstellung durch Nennung der Namen der beiden sich unbekannten Herren vernichtet hatte. Doch wahrlich! nur durch solch' glücklichen Zufall erfährt man jetzt meist noch in der Welt die Wahrheit; das Siegel bringt der Tod.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. **Nr. 13.** 27. Juni 1839.

Wie muß ein zur Composition bestimmter Text überhaupt beschaffen seyn?

oder

über das Verhältniss eines Gedichts zu seiner Composition hinsichtlich seiner durch diese bedingten allgemeinen poetischen Form.

Stellen wir die Nachrichten über den Erfolg der meisten neueren, besonders innerhalb des letzteren Jahrzehnts auf deutschem Boden ins Daseyn getretenen, und namentlich größeren, Vocalcompositionen, wohin hier vorzüglich Opern zu rechnen sind, zusammen, so gelangen wir zu dem eben so höchst merkwürdigen als betrübenden Resultate, daß der größere Theil der Schuld an dem sowohl innerlich künstlerischen als äußerlich effectiven Mißlingen, woran ziemlich durch die Bank dieselben — die einen mehr, die anderen weniger — leiden, die geringe Geeignetheit des Textes zu einer musikalischen Composition, kurz die Untauglichkeit und Unpassenheit desselben, in Musik gesetzt zu werden, trägt, und daß Deutschland hierin, in dem Reichthume zur musikalischen Composition vollkommen geeigneter Texte, welcher Gattung auch, noch bei Weitem nachsteht dem Auslande, vornehmlich Frankreich. Wo der weitere, tiefere Grund von dieser Erscheinung wieder zu suchen seyn möchte, ob in dem Mangel guter deutscher musikalischer Dichter, ihrer geringen musikalischen Bildung, welche über das Verhältniß der Musik zu ihrer Kunst sie zu behelligen im Stande wäre, oder ob in der allgemeinen Verbreitung der sehr unrichtigen Ansicht unter unseren Componisten, daß die Beschaffenheit des Textes für ihr Beginnen eine ziemlich gleichgültige Sache sei, und in der geringen Fähigkeit derselben, die Beschaffenheit eines Textes hinsichtlich seiner Tauglichkeit zur Composition zu beurtheilen, mag für diesmal ununtersucht hier bleiben; doch mußte jene Erscheinung, deren Richtigkeit und Wahrheit schwerlich von Jemandem mit Grund bestritten werden kann, und in der so oft wiederholten Bestätigung, mit welcher sie hervortritt, nothwendig ein regeres und tieferes Nachdenken bei mir darüber hervorrufen, wie überhaupt wohl ein Text, ein Gedicht, welches in Musik gesetzt werden soll, beschaffen seyn muß, und wenn ich die Resultate desselben nun hier öffentlich niederlege, so geschieht es einmal mit der Freimüthigkeit und aufrichtigen Unbefangenheit, welche die Wichtigkeit und die vollkommene Erkenntniß des Gegenstandes von seiner Darstellung unabweislich fordern, und dann insbesondere zu dem Zwecke, daß unseren Vocalcomponisten ein wohlgemeinter Wink damit gegeben werden möchte, wie in der Wahl der Texte sie in Zukunft zu verfahren haben und so von vorn herein schon ein Schutz ihnen werden kann gegen jenes zerknirschende Gefühl, das unverhinderlich in ihrem Innersten auftobt, wenn nach oft jahrelangem, mühevollem Ringen, mit einer nicht selten wahrhaft orientalischen Verschwendung eines schönen Talents, sie am Ende doch Nichts erreicht haben, als Verkennung oder jenes stundenlange Klopfen einer Angst und Besorgniß, die sich jedes Künstlers bei der ersten Veröffentlichung seiner Leistung natürlich bemächtigt, und alles Dies — hauptsächlich nur durch die Schuld eines Andern, ihres Textverfassers. So folge denn meine Meinung über den Punkt, jedem Verständigen sie zugleich zur Prüfung vorlegend.

Die erste Hauptforderung, welche — wie ich glaube — an einem guten Text gemacht werden muß, ist, daß sein Inhalt in sich selbst eine wahrhafte Gediegenheit habe.

Mit in sich selbst Plattem, Trivialem, Kahlem und Absurdem läßt sich nichts musikalisch Tüchtiges und Tiefes herauskünsteln; der Componist mag noch so würzen und spicken, aus einer gebratenen Katze wird doch niemals eine Hasenpastete. Bei blos melodischen Musikstücken allerdings ist der Text im Ganzen weniger entscheidend, dennoch aber erheischen auch sie einen in sich wahren Gehalt der Worte. Wer weiß nicht, daß es nur die Augenblicke der Begeisterung sind, in welchen ein Künstler, ein Componist, wahrhaft Schönes schafft; jene Augenblicke, wo es ihm, dem Künstler, dem — wie Platon sagt — vom göttlichen Wahnsinn Befangenen, hell wird im Innern, ausströmende Schöpfungskraft ihn allmächtig treibt; wo er, seinem Genius folgend, sorglos nachbildet, was das innere lichte Auge erschaut, ohne zu fragen nach einem die Freiheit beengenden Zweck; wo dem Dichter die vortrefflichsten, tiefsten Gedanken im Ueberfluß ungesucht zuströmen; dem Redner die lebendigsten, kräftigsten, ausdruckvollsten Worte; dem Maler die schönsten Gebilde, zu deren Nachbildung eine geheimnißvolle Kraft selbst die Hand ihm zu führen scheint, und dem Musiker endlich die seelenvollsten Melodien und Harmonien, deren ätherische Sprache, dunkel zwar und wortlos für sich, dennoch mächtig beredt, dem Herzen so wohlthut, weil sie vom Herzen kommt! — Aber wer weiß auch nicht, daß alle Begeisterung ihren Ursprung nur hat

Digitized by Google

in einem lebhafteren Eindrucke, den irgend ein Gegenstand von besonderer ästhetischer Kraft auf die Seele macht, und daß dieser Gegenstand bei dem Vocalcomponisten eben ist der Text?! — Der Vocalcomponist hat nicht selbst sich ein Ideal zu schaffen, das seine Vorstellungskraft aufregt, wie der Instrumentalcomponist; nährt nicht eigene Gluthen, ist nicht selbst Dichter, sondern muß wärmen sich zuvor an fremdem Feuer, ehe er bildet, und erhält die nöthige Begeisterung zu dieser Bildung durch fremdes Werk. Wie kann dies aber seyn, wenn die Dichtung, der poetische Inhalt des Textes nicht so groß ist, so reizbar, daß die Vorstellungskraft des Componisten dadurch heftig ergriffen wird? — Sollen die Wirkungen erfolgen, so dürfen auch die Mittel nicht fehlen: nur in der Begeisterung für seinen Gegenstand vermag der Componist ein wahrhaft schönes Tonwerk zu schaffen, die Begeisterung aber ist eben Folge der Größe dieses Gegenstandes, und dieser Gegenstand ist beim Vocalcomponisten nichts Anderes als sein Text, nun so muß der Inhalt dieses Textes sich auch schon auszeichnen durch eine gewisse Größe, eine Tiefe und einen innerlichen ästhetischen Reichthum seiner Gedanken. Dies ist eine Schlußfolge, so logisch richtig, wie nur irgend eine andere. Indessen wird bei aller innern Größe, bei aller Erhabenheit und Tiefe der Inhalt eines Textes auch nur in dem Falle dergestalt auf den Geist eines Componisten einwirken, daß dessen Kräfte angespannt werden zu einer höheren Wirksamkeit, wenn er eine deutliche, klare Entwicklung zuläßt, und die Vorstellungskraft wirklich ein Mannigfaltiges darin erblickt, welches das wirksamste Mittel ist zu jenem Reiz. Nur in diesem Falle rafft der Geist alle seine Kräfte zusammen, zieht sie von allen übrigen Gegenständen ab, und besteht sich, deutlich zu sehen, und dann das deutlich Gesehene eben so deutlich auch wieder zugeben. Das deutliche Erkennen, Sehen und Begreifen des Inhalts aber ist Bedingniß der richtigen Darstellung in der Composition.

Nun darf auf der andern Seite jedoch, um auf den zweiten wesentlichen Punkt in der Beschaffenheit eines Textes, die äußere Darstellung seines Inhalts überzugehen, dieser Inhalt eines Textes auch wieder nicht allzu gedankenschwer, oder gar von philosophischer Tiefe seyn, wie z. B. jene Schiller'sche Lyrik, deren großartige Weite des Pathos den musikalischen Ausdruck lyrischer Empfindungen überfliegt. Aehnlich geht es mit den Chören des Aeschylos und Sophokles, welche bei ihrer Tiefe die Anschauungen zugleich so fantasiereich, sinnvoll und gründlich ins Einzelne hinein ausgearbeitet, und so poetisch für sich bereits fertig sind, daß der Musik Nichts mehr hinzuzuthun übrig bleibt, indem gleichsam kein Raum mehr für das Innere da ist, mit diesem Inhalt zu spielen und ihn in neuen Bewegungen sich ergehen zu lassen. Von vollkommen entgegengesetzter Art erweisen sich die neueren Stoffe und Behandlungsweisen der sogenannten romantischen Poesie. Sie sollen größten Theils naiv und volksthümlich seyn, doch ist dies allzuoft nur eine prätiöse, gemachte, heraufgeschraubte Naivität, die statt reiner, wahrer Empfindung nur zu erzwungenen, durch Reflexion erarbeiteten Gefühlen, schlechter Sehnsüchtigkeit und Schönthuerei mit sich selber kommt, und sich eben so sehr auf Plattheit, Albernheit und Gemeinheit Viel zu Gute thut, als sie sich auf der anderen Seite in die schlechthin gehaltlosen Leidenschaften, Neid, Liederlichkeit, teuflische Bosheit und dergleichen mehr verliert, und an jener eigenen Vortrefflichkeit, wie an diesen Zerrissenheiten und Schändlichkeiten eine selbstgefällige Freude hat. Die ursprünglichen, einfache, gründliche, durchdringende Empfindung fehlt hier ganz, und Nichts bringt der Musik größeren Nachtheil, als wenn sie in ihrem Gebiete daſselbe thut.

Weder die Gedankentiefe also, noch die Selbstgefälligkeit oder Nichtswürdigkeit der Empfindung giebt einen ächten Inhalt nach Sinn und Form für einen musikalischen Text ab, sondern am passendsten für die Musik möchte hier wohl eine gewisse mittlere Art von Poesie erscheinen, welche wir Deutsche freilich kaum mehr für Poesie gelten lassen, für welche die Italiener und Franzosen aber viel Sinn und Geschicklichkeit haben, und eben deshalb auch weit reicher an guten musikalischen Texten aller Art sind, denn wir. Es ist dies eine Poesie, im Lyrischen wahr, höchst einfach, mit wenigen Worten die Situation und Empfindung andeutend, und im Dramatischen ohne allzu verzweigte Verwickelung klar und lebendig, das Einzelne nicht ausarbeitend, überhaupt bemüht, mehr Umrisse zu geben, als dichterisch vollständig ausgeprägte Werke. In dieser Art der Poesie wird — wie es seyn soll — dem Componisten nur die allgemeine Grundlage geliefert, auf der er sein Gebäude nach eigener Erfindung und Ausschöpfung aller Motive aufrichten und sich nach vielen Seiten lebendig bewegen kann. Denn da die Musik sich den Worten anschließen soll, müssen diese den Inhalt auch nicht zu sehr ins Einzelne hin ausmalen, weil sonst die musikalische Declamation kleinlich, zerstreut, und zu sehr nach verschiedenen Seiten hingezogen wird, so daß sich die Einheit verliert und den Totaleffect schwächt.

Dies möchten wohl diejenigen Regeln für einen guten musikalischen Text hinsichtlich der poetischen Bedeutung und formellen Ausführung seines Inhalts seyn, die auf jede besondere Gattung desſelben paßt. Auf die Oper in solcher Richtung speciell dieſelben bezogen, treffen wir nun sogleich auf gar manche hie und da nicht wenig tief eingewurzelte Irrthümer. Wem kam es nicht z. B. schon oft vor, daß der Text der „Zauberflöte" als ein gar jämmerliches Machwerk bezeichnet wurde, und doch ist unzweifelhaft dieſes „gar jämmerliche Machwerk" eins der lobenswerthesten Operubücher. Schikaneder hat hier nach mancher tollen phantastischen und platten Produktion den rechten Punkt getroffen. Das Reich der Nacht, die Königen, das Sonnenreich, die Mysterien, Einweihungen, die Weisheit, Liebe, die Prüfungen, und dabei die Art einer mittelmäßigen Moral, die in ihrer Allgemeinheit vortrefflich ist, dies Alles, bei der Tiefe, der bezaubernden Lieblichkeit und Seele der Musik, erweitert und erfüllt die Fantasie und erwärmt das Herz. Ueberhaupt muß die Oper als eine Epopöe betrachtet werden, die mit all' ihrer Pracht und Herrlichkeit, mit all' ihrem Wunderbaren aufs Theater kommt. Alles muß darin Betrug seyn, und doch auch wieder Alles so zusammen stimmen, daß der Betrug den Schein der Wahrheit annimmt. Die Musik macht dann den Reiz des Wunderbaren, und das Wunderbare die Wahrscheinlichkeit der Musik aus: man ist in einer

Digitized by Google

neuen Welt, in der Natur der Bezauberung, ſichtbar beſeelt durch eine Menge Weſen, deren Wille ihr Geſetz iſt. Wollte die ſtrenge Wahrheit dieſes Theaters ſich bemächtigen, ſo veränderte ſie ganz und gar das Syſtem, und wenn ſie von dem Wunderbaren, das ſie zerſtört, auch nur einige Züge beibehält, ſo fällt alle Uebereinſtimmung und alle Illuſion weg. Ein Gedicht ſteht mit der Muſik mehr oder weniger in Verwandtſchaft, je nachdem dasjenige, was es ihr darbietet, mehr oder weniger leicht ſich ausdrücken läßt; aber ſo bald es zur Compoſition beſtimmt iſt, muß ſich Alles darin auch leicht ausdrücken laſſen, und Alles daraus wegfallen, was bloßer Witz und bloßes Vernünfteln, kurz was nicht für die Tonkunſt gemacht iſt. Der Text einer Oper verlangt ganz reine Poeſie, lauter und blos Bilder und Empfindungen; und hier iſt es, wo beſonders die italieniſche Poeſie triumphirt. Kaum daß man weiß, was man an ihrem Ausdrucke mehr bewundern ſoll. Wie ſieht es dagegen, und beſonders in neuerer Zeit, in Deutſchland aus? — Zur Probe theile ich hier einen bedeutenden Abſchnitt aus dem erſten Acte einer von dem ſonſt ſo viel geprieſenen und auch ſchätzenswerthen Dichter Eduard Mörike „die Regenbrüder“ mit, die Ignaz Lachner in Muſik ſetzte.

Nr. 4. Ariette.

Juſtine. Ich hab' ihm keine Hand gegeben,
Und weiß doch wahrlich nicht warum?
Er ſah mich traurig an und ſtumm.
Er ging, ich ſtand ſo kalt daneben,
Er ſah ſich nochmals nach mir um.
Wenn er nun ungleich von mir dächte,
Wenn mich's um ſeine Neigung brächte —
Ich zitt're ſchon, bei meinem Leben!
Und wüßte doch auch nicht warum?
Ich hab' ihm keine Hand gegeben:
Juſtine, ſiehſt Du, das war dumm!

Nr. 5. Terzett.

Wendelin. Nun, was hoffſt Du?
Victor. Was Du fürchteſt.
Wendelin. Wird ſich zeigen.
Victor. Wollen ſeh'n.
Der da hat ſich ſchlecht empfohlen.
Wendelin. Und ſie zeigt' es unverholen.
Victor. Mag Euch all' der Kuckuk holen!
Ich nur hoffe zu beſteh'n.
Felix. Weil ich Flitterputz verachte,
Weil ich ihrer Rengier lachte,
Weil ich nicht den Zanken machte,
Hat ſie dieſes Herz verkannt —
Und nicht einmal eine Hand.
Wendelin. Ich ſchien ihr juſt nicht zuwider.
Victor. Wird ſich zeigen, wollen ſeh'n.
Wendelin. Sie beſah mich auf und nieder.
Victor. Und ließ Dich am Ende ſteh'n.
Wendelin. Nein, wenn ich mich ſo betrachte —
Victor. Sachte, ſachte!
Wendelin. Bin ich doch ein hübſches Kerlchen.
Victor. Nicht zu fett —
Wendelin. Und nicht zu ſchmächtig.
Victor. Bierfeltaſch —
Wendelin. Nicht zu bedächtig!
Und mein Bein —
Victor. Dies ganz hauptſächlich.
Wendelin. Fand ſchon meine Muhme ſchön.
Victor. Wendelin. Wird ſich zeigen, wollen ſeh'n.
Felix. Weil ich Flitterputz verachte ꝛc.
Victor. Die Roſe an Juſtinens Bruſt —
Wendelin. War die meine!
Victor. War die meine!
Beide. Nein, die meine, nein, die meine!
Victor. Ei, das haſt Du ſchlecht gewußt.
Felix. Nein, nicht einmal eine Hand!
Thor, der ich geweſen,
Stolz und Unverſtand
Hielten mich gebannt.
Du verflucht Gewand,
Ich will dich zerreißen.
Wendelin. Was ſoll das heißen?
Victor. Er ſpeit Feuer und Flammen.
Wendelin. Victor. Nimm Dich zuſammen.
Sey kein Sparkantel!
Nimm Deinen Mantel!
Halt Dich vernünftig,
Und häng' ihn künftig,
Kommſt Du zum Liebchen
Bieder in's Stübchen,
Hübſch an die Wand
Und ſei galant.
Felix. Nein, nicht einmal eine Hand.
Victor. Ja, der hat ſich ſchlecht empfohlen ꝛc.

Nr. 6. Duett.

(Silvia und Temire unſichtbar).

Silvia. Temire!
Was machſt Du?
Temire. Ich friere.
Silvia. Wie immer!
Temire. Ihr Götter!
Silvia. Voll nimmer
Von Hoffnung
Ein Schimmer,
Beide. Kein Retter
Erſcheinen?
Temire. Ihr Götter,
Kein Licht?
Silvia. Gebuld nur,
Temire!
Verliere
Den Glauben,
Die Hoffnung
Du nicht!

Nr. 7. Duett.

Juſtine. Ei, ſieh aber, ſieh doch!
Welch' ſeltſam Geſichte!
Steffen. Dort tanzen im Lichte
Des Mondes die Feyen
Den feſtlichen Reihen
Auf grünendem Plan.
Juſtine. Welch' artiges Völkchen!
Die lieblichen Kinder!
Schon ſchweben ſie näher
Und näher heran.
Man muß ſich verſtecken,
Sie nicht zu erſchrecken.
Pſuſch, pſuſch!
Hinter den Buſch!
(Beide verſtecken ſich. Tanz der Feen, welche Juſtinen während deſſelben vorziehen).
Juſtine. Schon bin ich entdeckt!
Jetzt verr' ich gemeckt!
Was gibt es, Ihr Närrchen?
Was ſuchet Ihr hier? —
Sie ſchweigen

Digitized by Google

Und beugen
Sich alle vor mir. —
Kennt Ihr denn Justinen?
Und wollet mir dienen,
Ihr niedliche Feyn? —
Wir eigen,
Sie zeigen
Dort nach dem Felsen. Was soll mir der Stein? —
Himmel, was war das?
Was dringt Du? mein Liebchen?
Sieh doch, einen Ring!
Ach, das ist ein köstliches Ding!
Ein blitzend Juwel mit blutrothem Schein;
Und der wäre mein?
Da dank' ich fein.
Den geb' ich einem hübschen Knaben:
Denn schaut,
Ich bin so eine balde Braut;
Den soll mein Allerliebster haben,
Wenn man uns traut. —
Schau, Alter, welch' ein köstlich Augebinde.

Steffen. Laß' seh'n, beim Himmel! Deines Vaters Ring.

Justine. Ist's möglich?

Steffen. Ja, wisse!
Du wandelst hier bei Deines Vaters Grabe.

Justine. Versteh' ich Dich,
Hier wäre —

Steffen. Verstumm denn ein Geheimniß,
Das ich so manche Jahre
In treuer Brust bewahre;
Du bist mein Kind nicht, bist —

Justine. Ich bin Atrachuab's Tochter!

Steffen. Du weißt? —
Woher kommt Dir die Kunde?

Justine. Aus keines Menschen Munde;
Mir sagt es lang der eig'ne Geist. —
Doch hier sagst Du?

Steffen. Ja, dieser mächtige Stein
Bedeckt sein heiliges Gebein.
Er selber lebt in ewigem Ruhm.

Justine. Mich laß' in diesem Heiligthum
Ihm liebevolle Thränen weih'n.

Steffen. Du magst in diesem Heiligthum
Ihm liebevolle Thränen weih'n.

Nr. 8. Duett und Finale.

Justine. Seit wenigen Stunden
Wie anders ist Alles
Nun mit mir geworden!
Ruh Herz, warum wirst du
Mit einmal so schwer?
Kann kaum ich mich fassen!
Ist das noch Justine?
Ich bin es, und wieder
Ich bin es nicht mehr.

Steffen. Kann kaum sie sich fassen,
Ich will es wohl glauben,
Es hat sie erschüttert,
Sie kennt sich nicht mehr.

Hymnus.

Beide. Herrlicher! Mächtiger!

Justine. Erhabener Vater!
Dir dienen des Himmels geflügelte Flammen,
Du rufst die Geschwader des Windes zusammen.
Zu Segen und Lust, zu Verderben und Graus.

Steffen. Dir beben die Berge und hüpfen die Hügel,
Es rollet der Fels und es springen die Riegel,
Die Hölle, sie strömet in Gluthen heraus.

Justine. Du fahrest im Sausen des Sturmes zum Meere.
Es heult der Matrose in die heulenden Chöre —
Du bremmest den Athem, gibst glücklicher Fahrt.

Steffen. Du jagest die Wolken, gleich flüchtigen Rossen;
Und wie auch die Fluth sich der Feindes ergossen,
Du raubest ihm grimmig den tropfenden Bart.

Justine. Und was Du gebietet im stolzen Erkühnen,
Gern will es die Tochter, die liebende, sühnen,
Noch fühlt sie sich freudigen Muth in der Brust.

Unsichtbarer Chor. Atrachuab ging ein in die himmlischen Hallen;
Von Sterne zu Sterne darf der Herrliche wallen
Zu göttlichen Thaten unsterblicher Lust.
Doch seine Seligkeit zu mehren,
Sei glücklich, Kind, Du schaffst ein vielfach Glück,
Mir können Dich der Liebe Wahl nicht lehren,
Doch Götter leiten Dein Geschick.

Justine. O möchtet Ihr der Liebe Wahl mich lehren,
O Götter, leitet mein Geschick.

Steffen. O möchtet Ihr der Liebe Wahl sie lehren,
O Götter, leitet ihr Geschick.

Wo darin auch nur ein Gedanke, nur ein Zug des Charakters, der unsere Seele mit einem lebhafteren Interesse erfüllte und in dem Componisten jene Lust rege machte, in Tönen auch wieder diese Vorstellungen und Gefühle erscheinen zu lassen? wo darin auch nur ein Punkt, ein inhaltsschwerer, gefühlvurchströmter Ausdruck, der dem Componisten Raum gäbe und ließe zu irgend welchen melodischen oder harmonischen Ergießungen? — Ist jeder Ton unserer Kunst nicht zu theuer, zu edel, zu geistiger Natur, als daß er einer solchen Plattheit und Alltäglichkeit zum gefälligen Deckmantel dienen dürfte? — So wie dieser Text aber sind die meisten, die für die Opercomposition jetziger Zeit in Deutschland uns geboten werden. Allerdings sind Intriguen, wo der Knoten leicht sich schürzt und leicht sich auflöst, einfache Charaktere und Vorgänge, die gleichsam aus sich selbst entstehen, die besten Opern- und andern Compositionssujets; allein die Gemälde müssen beständig doch auch in einem gewissen Helldunkel sich abändern, Sanftes und Leidenschaftliches muß — jedoch nicht rascher mit einander wechseln, als daß der Seele auch noch Augenblicke bleiben, in dem Empfundenen für eine Zeitlang, wie in sich selbst, zu beharren und so die Kraft zu neuen Vorstellungen in sich zu sammeln. Das ist es ja auch, was die Oper wesentlich vom Schauspiele unterscheidet. In diesem ist der Handlung gar kein Nachlaß gestattet, und Alles darin muß Furcht oder Hoffnung, Mitleiden oder Lust erregen, so daß von Act zu Act Beides, Furcht oder Hoffnung, wächst und sich verdoppelt bis zum endlichen Schluß; in jener aber ist es ein wesentliches Bedürfniß zugleich, daß die Leidenschaft, welche die Handlung beseelt, glückliche und ruhige Augenblicke, gleich den Sonnenblicken bei stürmischem Wetter, genug übrig läßt, wo das Herz sich ergießen kann in der Ueberfüllung seines reinen Gefühls. Nun darf ich jedoch auch nicht so verstanden werden, als wollte ich, daß das Interesse des Inhaltes eines Textes hervorgebracht würde durch schroffe und gewaltige Contraste, indem in ihm entgegengesetzte Leidenschaften kunstvoller Weise kämpfend in ein und demselben Gange zusammengezwängt werden. Wohl weiß ich, daß durch solche Mittel oft in unsern Opern der Effect gleichsam ab-

Digitized by Google

gezwungen werden soll der mißhandelten Kunst, und in Fröhlichkeit, Hochzeit und Festgepränge sich in gleichem Maaße hineinmischen Haß, Rache und Feindschaft, so daß zwischen Lust, Freude, Tanzmusik zugleich heftiger Zank und die widrigste Entzweiung tobt. Solche Contraste der Zerrissenheit aber, die uns einheitslos von einer Seite zur andern herüberstoßen, sind um so mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je schärferer Charakteristik sie unmittelbar Entgegengesetztes verbinden, wo dann von Genuß und Rückkehr des Innern zu sich nicht mehr die Rede seyn kann. Ueberhaupt fehlt ein zu reges Streben nach scharfer Charakteristik gar leicht die Gefahr mit sich, nach der Seite der bestimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Gränzen des musikalisch Schönen hinauszuschreiten, besonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbstsucht, Bosheit, Heftigkeit und sonstige Extreme einseitiger Leidenschaften auszudrücken. Wie in der Musik selbst Alles allgemein und Nichts ganz bestimmt und deutlich ist, so muß auch in den musikalischen Texten Alles auf einem mehr allgemeinen Boden, einem allgemein Natürlichen und Menschlichen beruhen; so bald hier die Dichtung sich auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmusikalische zu gerathen und selbst das Disharmonische, den freien Begriff des Wortes zu mißbrauchen.

Soll ich nun auch auf eine andere, die geistliche oder kirchliche Gattung vielleicht jene allgemeinen Grundsätze betreff des Inhalts eines Musstertes anwenden und Musterbilder daraus anführen, so sind die alten lateinischen Texte der großen Messe u. s. f. unübertroffen, indem sie theils den allgemeinsten Glaubensinhalt, theils die entsprechenden substantiellen Radien in der Empfindung und dem Bewußtseyn der gläubigen Gemeinde in größter Einfachheit und Kürze hinstellen, und dem Musiker die größte Breite der Ausarbeitung gönnen. Auch Zusammenstellungen aus Psalmen u. s. w. und endlich vornehmlich noch das große Requien können hier als Muster gelten. Welchen in Wahrheit hochpoetischen Gegenstand bildet dieses, und wie sind selbst seine einzelnen Theile, seine besondern Färbungen für sich noch von bedeutendem Werthe, ungeachtet der fast gar zu großen Armuth in der Ausführung, und der fast zu allgemein gehaltenen Haltung des Gegenstandes und der Idee. Man denke hier nur an das

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Oder an das Herz durchbebende

Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Wie einfach, ja wie karg in der Ausführung, und doch wie allumfassend und hehr in seiner Idee und Beziehung ist das erste Gebet **Requiem in aeternam etc.** — Gott! schenke dem Todten ewigen Frieden! — Wie erschütternd in seiner markigen Kürze aber ist das **Dies irae** oder die Betrachtung des jüngsten Gerichts! — Wie innig fromm das **Domine**, das erhebende **Sanctus**, und Unschuld und Liebe athmende **Agnus Dei**. In ähnlicher Weise hat sich Händel seine Texte zum Theil selber aus religiösen Dogmen, und vor Allem aus Bibelstellen, Situationen, die einen symbolischen Bezug gestatten u. s. f., zu einem geschlossenen Ganzen zusammengestellt.

(Schluß folgt).

Henselt,

ist jetzt Cammervirtuos Ihrer Majestät der Kaiserin von Rußland.

Adolph Henselt ward geboren den 12. Mai 1814 zu Schwabach, wo sein Vater als Kattunfabrikant lebte, mit welchem er indeß in seinem dritten Lebensjahre, durch Uebersiedelung, nach München gelangte. Frühzeitig erhielt der Knabe Unterricht im Violinspiel. Da ihm dieses Instrument weniger zusagte, ging er bald zum Klavier über, auf welchem er die Anfangsgründe unter Anleitung des Correpetitors Lasser erlernte. Entscheidenden Einfluß auf seine musikalische Bildung gewann eine hochgestellte Gönnerin, die Geheimeräthin von Zlad, einst Mitschülerin Meyerbeers und M. von Webers beim Abt Vogler, von jenem scherzweise „die musikalische Schwester“ genannt und als Verfasserin mehrerer Quartette und Sonaten rühmlichst bekannt. Sie unterrichtete den Knaben gründlich im Klavierspiel und in der Harmonielehre bis zum 17ten Jahre, wobei der jugendliche Virtuos auch Poißls belehrenden Umgang und berathende Anleitung genoß und in den letzten Jahren seines Aufenthalts zu München der für seine fernere Bildung höchst einflußreichen Protection des kunstsinnigen Königs Ludwig theilhaftig wurde. Die Unterstützung, welche ihm die Gnade dieses Monarchen angedeihen ließ, machte es ihm möglich, zunächst nach Weimar zu gehen, wo er 8 Monate lang, unter Hummels Leitung, des Meisters Werke studirend und ein Pianoforteconzert componirend, ausharrte. Da der junge Künstler durch seine Lehrerin in München und durch die Eigenthümlichkeit seines eigenen Genius geleitet, bereits eine Richtung genommen hatte, welche von der Hummelschen wesentlich divergirte, so paßten hier Meister und Jünger nicht sonderlich zusammen, und der erste gewann auf des letzten Bildung in jener kurzen Zeit so wenig einen entscheidenden Einfluß, daß dieser wohl kaum als sein Schüler betrachtet werden kann. Nach kurzem Aufenthalte in München, wohin er zunächst zurückkehrte, begab sich Henselt im Jahre 1832 nach Wien, studirte hier 2 Jahre lang, unter Anleitung des Hoforganisten Sechter, den höheren Contrapunkt, und brachte noch zwei andere Jahre, in einsiedlerischer Zurückgezogenheit lebend, mit eiserner Beharrlichkeit unter praktischer Uebung des Klavierspiels zu, wobei sein Augenmerk unverrückt auf die vielseitigste und gleichmäßigste Durchbildung, Stählung und Schmeidigung der Hände, zur Erzielung eines möglichst energischen Tones und völliger Herrschaft über denselben in allen Nuancen und Schattirungen hingerichtet war. Henselt ging bei diesen Uebungen mit solcher Energie

Digitized by Google

zu Werke, daß er Monden lang, Tag für Tag 10 Stunden und darüber am Klavier zubringend, endlich eine Störung seiner Gesundheit erlitt, welche ihm Erholung und Zerstreuung zur dringendsten Pflicht machte. Er begab sich zu diesem Zwecke 1836 nach Berlin, wo in dem bisher ganz unbekannten jungen Künstler, der da und dort in Privatzirkeln auftrat, nun auf einmal einer der größten Klavierheroen erkannt und zunächst durch Rellstab der Beachtung des Publikums empfohlen wurde. Eben so schnell gelangte er, wiewohl seiner angegriffenen Gesundheit wegen nur privatim spielend, auch in Dresden zur vollsten Anerkennung seiner eminenten Leistungen von Seiten aller Kunstfreunde, welche ihn hörten. Hierauf folgte ein längerer Aufenthalt in Weimar mit häufigen Ausflügen nach Jena. — An beiden Orten hatten wir das Glück, sein herrliches Spiel privatim oft viele Stunden nach einander zu genießen, des Künstlers Vielseitigkeit im Vortrage eigener und der verschiedenartigsten fremden Compositionen (so köstlich wie von Henselt hörten wir z. B. die vier großen Sonaten M. von Webers selbst von diesem nicht) im vollen Maaße würdiger zu lernen und dabei zugleich auch seine unerhörte Ausdauer zu bewundern. Einst spielte er uns von 10 Uhr Morgens bis 2 Uhr Nachmittags, und dann wieder, gleich nach Tische, von 3 bis 9 Uhr des Abends fast ununterbrochen die allerschwierigsten und ermüdendsten Etuden, Variationen und Sonaten, und hätte sicherlich bis tief in die Nacht hinein fortgespielt, wenn wir und andere Freunde es nicht für Pflicht gehalten hätten, ihn vor Ueberreizung durch übermäßige Anstrengung zu warnen und ihn halb mit Gewalt vom Flügel hinwegzuziehen. An diesem sitzend, in eigenthümlich weiter Entfernung, wie wir es noch bei keinem anderen Claviervirtuosen beobachtet, und von musterverständigen Freunden umringt, auf deren Urtheil er etwas gab, konnte er, als ächter Künstlergenius, beim Spiel sich und die Außenwelt so ganz vergessen, daß er ohne sich um die etwa anwesenden vornehmen Damen zu kümmern, Rock oder was ihm sonst an Kleidungsstücken unbequem war, von sich warf, und sich kein Gewissen daraus machte, wenn er einmal im Spielzuge war, ganze Tisch-Gesellschaften, für die er sich versprochen, Stunden lang auf sich warten zu lassen; was man dem interessanten Künstler, dem auserwählten Lieblinge der Damen, welche er Dutzendweise zu den glühendsten Kunstenthusiastinnen umwandelte, wohl oder übel nachsehen mußte. Von Weimar ging er, jetzt öffentliche Concerte gebend, wieder nach Dresden und Berlin, machte von dort aus eine Kunstreise nach Breslau, verband sich dort mit einer geistreichen Schlesierin, der geschiedenen Gattin des geh. Hofraths Dr. Vogel, welche er in Weimar kennen gelernt hatte, und begab sich hierauf nach Petersburg, wo ihm sein mit reißender Schnelligkeit verbreiteter und in unerhört kurzer Zeit zu schwindelnder Höhe gesteigerter Künstlerruhm eine so glänzende Aufnahme verschaffte, daß vor seinem Sterne manch' anderer erster Größe sich beugen mußte. Zahlreiche, glänzend besuchte Concerte veranstaltend, lebt er noch jetzt in jener großen Kaiserstadt, als Künstler hochgefeiert, von Ihrer Majestät zu Allerhöchstderen Cammervirtuosen ernannt, und gab auch sein erstes großes Pianoforte-Concert heraus. Seine früheren Werkedestehen in zwei Parthien Variationen und zwei Heften Etuden, welche theils bei Breitkopf und Härtel, theils bei Hofmeister in Leipzig herausgekommen sind. In den Etudenheften sind auch zum Theil sehr treffichen Klavierlieder enthalten, welche in der Kunstwelt so allgemeinen Anklang gefunden haben, und an deren Ueberschriften Referent sich einigen Antheil beimessen darf. Namentlich erinnern wir uns, bei der Taufe des Ave Maria Pathenstelle vertreten zu haben. — Sämmtliche Henselschen Compositionen, die gedruckten und ungedruckten, wie wir sie vom Verfasser selbst gehört, athmen eine kerngesunde Phantasie und huldigen dem Prinzipe der Schönheit, musterhafter Klarheit und Rundung, welche sich auch bei dem reichsten und üppigsten Formenbaue nicht verleugnet. Vom Verfasser selbst vorgetragen strömen sie eine seltene Fülle melodischen und harmonischen Wohllauts aus, und wir gestehen, daß uns einige derselben, so oft wir sie auch hörten, jedesmal aufs mächtigste und tiefste ergriffen haben. Es spricht sich in ihnen ein Genius aus, der, zwischen dem Dussek'schen und Weber'schen die Mitte haltend, von beiden etwas in sich trägt, wozu sich ein Anflug Chopin'scher Kühnheit und Spohr'scher Gesangsfähigkeit gesellt. Das Alles dringt sich gewiß einem Jeden, der den Künstler auch nur ein einziges Mal im Vortrage seiner eigenen Compositionen gehört hat, in so schlagender Kraft auf, daß nichts lächerlicher erscheint, als die Angriffe, welche er kürzlich in einem nicht musikalischen Journale erlitten hat. Der Verfasser des Aufsatzes, den wir im Sinne haben, muß wahrhaftig, wenn nicht von Gott, doch von allen musikalischen bon sens verlassen gewesen seyn. Zwar halten wir selbst unsern Freund Henselt noch nicht für einen großen Klaviercomponisten, denn um als solchen zu gelten müßte er allerdings umfangreichere Werke geschrieben haben, als die bisherigen, allein der Werth auch dieser, wenn man so sagen darf, kleinen Arbeiten ist so überwiegend, daß mehrere von ihnen als wahre Perlen erscheinen, wie sie nur ein Künstlertalent von entschiedener Kraft und weit vorgerückter Bildung zu erzeugen vermag. Hätte unser Virtuos nicht in der That der Welt ächte Perlen aufzuweisen gehabt, so würde wahrlich nicht sein Ruhm so schnell zu solcher Höhe gestiegen seyn, die fürwahr keine durch Künstlerränke oder durch Bestechungen erworbene, sondern lediglich durch frisches lebenskräftiges Verdienst errungene ist. Um sich auf der schnell erstiegenen Höhe seines Künstlerruhms zu behaupten, wird freilich unser Henselt jene Energie, welche er in Erzielung seines Prachtspieles bewährt hat, nun noch einmal im Ernste des künstlerischen Schaffens und Arbeitens aufbieten müssen, und wie wir ihn kennen, thäte er wohl, sich dazu eine Zeit lang in die Stille geregelter Häuslichkeit zurückzuziehen. Wie sich auch sein Leben gestalten möge, uns würde es schmerzlich berühren, wenn wir sein reiches Talent, wie ein rasch aufleuchtendes Meteor, alsbald wieder in die Dunkelheit der Nacht zurücksinken sehen müßten, was wir, wenn unser Henselt seine Lebenskräfte nicht sparen lernt, fast zu befürchten haben möchten. Leicht möchte er eben jenen Eintagstalenten sich beigesellen, von welchen Jean Paul so treffend sagt: daß sie gleich mit dem Culmi-

Digitized by Google

niren anfangen. — Henselts Vorzüge im Spiel beruhen übrigens, daß wir das vorläufig bemerkte ergänzen, zunächst in einer ungemeinen wahrhaft energischen Fülle des Tones. Was in dieser Hinsicht zumal seine linke Hand in den hierher gehörigen Chopin'schen und eigenen Etuden leistet, erhebt ihn schon allein zu einer Virtuosenhöhe, welche ihm nicht leicht einer der klavierspielenden Zeitgenossen streitig machen wird. In dieser Hinsicht werden sich Liszt und Thalberg und selbst Chopin, so weit wir ihr Spiel aus den Compositionen zu errathen vermögen, schwerlich mit Henselt messen können. — Wenn Henselt nach stundenlangem Spiele, wie er sagt, in den Zug gekommen ist, dann erzeugt seine linke Hand in jenen Etuden eine Leistung, die wir nicht anders bezeichnen können als mit dem Ausdrucke eines schönen Donners. — Hummel, Kalkbrenner, Moscheles haben in dieser Hinsicht nie etwas Vergleichbares geleistet, und E. Müller, dessen ungemeine Fertigkeit in der linken Hand im allgemeinen wohl noch nicht übertroffen seyn mag, ermangelte doch dieser einzigen, staunenerregenden Energie und Klarheit des Anschlags, bei welcher auch in den weitesten und gestrecktesten Lagen der Applicatur jeder einzelne Ton haarscharf, voll, rund und kräftig herausspringt. Dieser schöne, kräftige, dem Instrumente so zu sagen das Mark aussaugende Anschlag bewährt sich auch bei unserm Henselt in der rechten Hand. Wie voll er sie auch nehmen mag: die Hauptstimme klingt aus der Tonfülle so klar und singend hervor, und alles um sie her gestaltet sich so discret, wie es eben der große Ruf des Künstlers erwarten läßt, der indeß stets wenigstens eine Stunde gespielt haben muß, um, wie er selbst sagt, seine Hände in die Gewalt zu bekommen; ein Umstand, der ihm beim öffentlichen Spiele sehr hinderlich wird, indem er dabei aufhören muß, wo er nach seiner Art erst recht anfangen möchte.

Uebrigens ist unser Henselt eine durch und durch treuherzige Künstlerseele, voll freudiger Begeisterung für alles Tüchtige und Schöne, von wem es auch kommen möge; entzündlich, warm, offen, derb, den Frauen Gefahr bringend und sie von ihnen erleidend, unbeholfen in manchen Dingen, weil immer außer der Musik, anders wohin denkend, natürlich edigt, und also sehr interessant. Wenn er nicht leistet und wird, wozu die Natur ihn angelegt, ein schaffender Künstler von hoher, andauernder Bedeutung, so wird die Muse der Tonkunst einen ihrer hoffnungsreichsten Priesterjünger zu beklagen haben. Möge unser trefflicher Freund, dem wir die reichsten Klavierfreuden zu verdanken haben, recht bald zu der Ueberzeugung gelangen, daß eminentes Virtuosenwesen allein nicht der Weg sey, der in den Tempel höherer Kunst einzuführen vermag.

R. Stein.

Feuilleton.

Herr Fetis, der im vergangenen Sommer eine Reise durch einen Theil von Deutschland machte, schreibt der Gazette musicale einen für uns nicht gar schmeichelhaften Brief über die Erfahrungen, welche er auf dieser Reise gemacht: nun, wir müssen es uns gefallen lassen, und uns mit der Ueberzeugung trösten, daß wir die Sachen besser kennen, als der Zufall vielleicht oder die mehr oder minder Freundlichkeit und Ergebenheit, womit man ihr und de Herrn Fetis entgegenkam, dieselben in seinen Augen gestalteten oder erscheinen ließen.

Charakteristiken und dichterische oder allgemeine künstlerische Vergleiche Mozarts, Haydn's und Beethovens sind, wie bei vielen anderen älteren großen Tonmeistern, schon oft versucht worden; sehr vorsichtig aber war man bei neueren hervorragenden Erscheinungen in dreier Zusammenstellungen: so mag denn auch folgender Gedanke für keinen sehr kühnen Beitrag dazu gelten, wenn ich Spohrs Hinabsteigen in die innere Welt begreife nur als ein Hinaustreigen in die allgemeine, weil die Welt der Gedanken, der Kunst, ihm ist die Welt der lebensverhältnisse im weitern höheren Bezuge, und wenn ich Friedrich Schneiders Gedanken alle ruhen sehe auf einer breiten weichen Strauß'eder der harmonischen Rede der Töne, während Mendelssohn, wie eine trunkene Biene im Blüthenkelche seiner Kunst schwelgt ohne die Kraft und den nüchternen Sinn, sich wieder aus ihm heraus in die klare Welt zu erheben.

Deutschland nicht blos, sondern auch Italien, Frankreich und England sind jetzt sehr arm an guten Sängern, vornehmlich Tenoristen; um desto erfreulicher ist die Erscheinung des Königl. Sächsischen Cammersängers Joseph Tichatschek, der in den Rollen Sever, Abelar, Georg Brown, Arthur, Robert, Masaniello u. s. w. in Berlin und Leipzig glänzenden Beifall erhielt, und demnach in der That ein ganz vorzüglicher Tenorist seyn muß, da in Berlin Mantius wirkt und die schönen Zeiten eines Bader dort noch lange nicht in Vergessenheit kommen werden.

Unter den literarischen Neuigkeiten befinden sich auch: „Original-Chöre der Derwische Mewlewi in arabischer, persischer und türkischer Sprache mit der möglichst wörtlichen, zur Melodie genau passenden Uebersetzung in's Deutsche, Unisono für Chor oder eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, eingerichtet von weiland Abbé Maximilian Stadler. Wien bei Pietro Mechetti. Pr. 5 fl. Conventions-Münze." — Das ist der vollständige Titel dieser auf deutschem Boden in einer italienischen Officin gedruckten Chöre der Derwische Mewlewi für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, und der Melodie genau anpassenden deutschen Text, die immerhin jedoch von großem monographischem und kunsthistorischem Interesse sind.

Am 20. Mai starb zu Dresden Vincenz Rastrelli. Er war geboren zu Fano 1760, erhielte schon im 15ten Jahre den meisten Gesangsunterricht in seiner Vaterstadt. Kurz darauf verließ er sich nach Bologna, um unter Pater Mattei's Leitung den Contrapunkt zu erlernen und wurde 1786 Mitglied der philarmonischen Gesellschaft und unter die magistros compositores nach bestandener Prüfung aufgenommen. Nach Fano zurückgekehrt, erhielt er die Stelle eines Domcapellmeisters alidort. Kurz darauf folgte er dem Grafen Marolini, welcher ihn dort kennen lernte, als Musik- und Gesangslehrer des gräflichen Hauses nach Dresden und dieser kurfürstlich sächsische Kabinetsminister protegirte ihn fortwährend. Er veranlaßte Rastrelli eine Messe zu schreiben, um sie dem Kurfürsten zeigen zu können; da diese gefiel, so wurde ihm bei der ersten Vacanz eine Anstellung versprochen; diese erfolgte bald und Rastrelli wurde nun zum Kirchencomponisteur ernannt, welche Stelle er bis 1902 bekleidete, wo er einer glänzenden Einladung nach Rußland folgte. Nachdem er 4 Jahre in Moskau gelebt, kehrte er nach Italien zurück, wo ihm zum zweitenmale das Glück zu Theil wurde, wieder nach Dresden berufen zu werden. Als 1814 ihm die russisch-provisorische Regierung einen Urlaub nach Italien verweigerte, sah er sich genöthigt, seiner Gesundheit wegen den völligen Abschied zu nehmen. Sein immerwährender Protek-

Digitized by Google

tor Marolini schrieb ihm jedoch, daß er bei Rückkehr des Königs seinen Posten wieder erhalten werde. Indessen wurde Rastrelli's Stelle durch Franz Schubert besetzt, und jede Aussicht wurde ihm benommen, als der König unerwartet alle von der k. k. russischen Regierung Angestellten anerkannte. Er hatte demohngeachtet nach Dresden zurück, wo ihm die Ehre zu Theil wurde, Sr. Maj. den jetzt regierenden König, so wie dessen jetzt verstorbenen Gemahlin Caroline und mehreren Prinzessinnen des königlichen Hauses Gesangsunterricht geben zu dürfen. Hierauf erhielt er auch in den angesehensten Familien viele Schüler und wurde endlich 1824 zum drittenmal in seinem Amte eingesetzt, welches er bis 1831 verwaltete, wo er pensionirt wurde und diese Stelle einging. — Er ist Verfasser von mehreren Messen, von denen sich 10 im königlichen Kirchenarchiv befinden; componirte außerdem 3 Bespern, darunter eine Stimmige, ein Oratorium Tobia und mehrere Canzonetten in Arien u. s. w.

Daß in einigen sowohl protestantischen als katholischen Gegenden Deutschlands u. s. w. Morgens, Mittags und Abends eine sogenannte „Betglocke" geschlagen oder geläutet wird, ist wohl allgemein bekannt, aber das dürften die Wenigsten wissen, daß die Entstehung dieser Betglocke und die Erfindung der Schornsteine in unseren Häusern im engsten Zusammenhange mit einander stehen. Bis ins 12te Jahrhundert existirten nirgends noch Schornsteine, sondern das Feuer brannte in einer kleinen Vertiefung unter einer im Dache angebrachten Oeffnung, die nun Abends zu einer gewissen Stunde mit einer Klappe verschlossen werden mußte. Diese Stunde, die das Ignitegium hieß, ward durch einen Glockenschlag angedeutet, und alles Volk mußte alsdann zu Hause seyn. Als die Schornsteine entstanden, hob man nach und nach das Gesetz auf; aber Papst Johann XXIII., der so viele Bekümmernisse im Leben hatte, setzte es 1323 wieder ein, und befahl zugleich, daß man bei dem Ignitegio dreimal Ave Maria beten solle. Dann kamen Türken und Cometen zum Schrecken der Christenheit, und Papst Calixt III. wollte, daß auch Morgens und Mittags das Gebet wiederholt werde, und so entstand die Betglocke, bei der jetzt die Wenigsten sich etwas Anderes denken, als: es ist Essezit.

Ist es kein Scherz blos, so ist es wenigstens ein sehr komischer Ernst; aber ich glaube, es soll blos ein Scherz seyn, und dann ist es ein sehr ernster, d. h. schlechter Spaß, wenn der Mailänder Zeitung vom 25. Mai sich aus Bologna schreiben läßt: „Rossini hat sich der Musiktönen der Dichtkunst und Musik für immer entschlagen, um sich in seinem reifern Alter solidern Speculationen zu widmen. Er lebt als Fischhändler unter uns, und bezieht aus einem Handelszweige, von dem er früher gar nie geträumt hätte, ungeheuren Profit. Es war dem ruhmbekränzten Verfasser der „Semiramide", des „Othello" und „Tell" vorbehalten, nachdem er die ganze Welt mit dem Rhythmus und der Melodie beschenkt, die Stadt Bologna mit frischen Seefischen zu versehen. Als Rossini, welcher — im Vertrauen gesagt — im hohen Grade gaumenlüstern ist, bemerkte, wie Bologna des Marktes von frischen Seefischen entbehrt, beschloß er, dem Abhilfe zu leisten, und zugleich Nutzen davon zu ziehen. Er ließ demnach viele kleine hölzerne Baraken von verschiedener Bauart um sein Haus errichten, und vermiethete sie an redliche Fischhändler, welche er mit seinen Capitalien unterstützt. Nichts ist merkwürdiger als der Anblick des großen Mannes, wenn er an einem schönen Markttage auf dem Platze auf- und niederwandelt, bei Einen die Hand drückt, an den Andern ein aufmunterndes Wort richtet, und Käufer und Verkäufer mit jenem unveränderlichen Lächeln begrüßt, womit ihn die Natur beschenkte, und welches er, mag seine Beschäftigung was immer für eine seyn, ewig behalten wird." — Doch die Sache an sich soll auch wahr seyn: was ist sie? warum mit einem gewissen Spott eine rein industrielle Förderung erzählen? — Könnten alle Opern-Componisten doch am Ende ihrer Künstlerbahn einen Fischmarkt wie Rossini gründen! —

Das Pariser Conservatorium zählt in diesem Augenblicke nicht weniger als 400 Zöglinge und 40 Pensionäre, von denen jeder täglich 2 Stunden Unterricht erhält. Die Zahl der Professoren ist 74, von denen aber nur 41 besoldet werden. Napoleon ließ dem Institute jährlich 210,000 Francs als Unterstützung anzuhalten; unter der Restauration erhielt es 160,000, jetzt 140,000 Francs, und die Franzosen klagen sehr über — — die Summe nicht, sondern über die einseitige Richtung des Institutes.

Zu Paer's Nachfolger als Director der Königlichen Privatkapelle zu Paris ist Auber ernannt worden, und die Pariser überlassen sich der Hoffnung, daß nunmehr in jener Capelle recht bald auch die längst vacante Stelle eines Solotambours werde besetzt werden. Zu Bewerbern um seine Stelle als Mitglied der Königlichen Academie hatten sich Nigel, Onslow und Berlioz beworben, aber sie teilten französischen Nachrichten zu Folge freiwillig von dem Concurse zurück, als Spontini auch und auf besondere Veranlassung zwar sich mit einer Bewerbung meldete, die auch Erfolg hatte.

Pauline Garcia ist dennoch in London und macht dort außerordentliches Aufsehen durch ihre schöne Stimme wie durch ihren lautreichen Vortrag. Es hatten an ihrem Namen und Geschlecht große Erinnerungen, die gewöhnlich große Vorstellungen und Hoffnungen, auch Forderungen erzeugen, um deste größer ist denn auch jener Erfolg ihres ersten Auftretens in der italienischen Oper zu achten.

Anzeige.

J. Singer, Holzblaseinstrumentenmacher aller Gattungen in Karlsruhe im Großherzogthum Baden, dessen Arbeiten sich bereits des Beifalls von Kennern des In- und Auslandes, worunter Kalliwoda, Täglichsbeck, Lutz und Andere, zu erfreuen hatten, welchem auch im Jahre 1837 die Preis-Medaille für vaterländische Industriearbeiten ertheilt wurde, empfiehlt sich dem musikalischen Publikum unter Zusicherung prompter und billiger Bedienung.

* * *

Die Unterzeichneten haben mehrere von Herrn Singer verfertigte Holzblaseinstrumente geprüft und können dieselben sowohl hinsichtlich der Reinheit wie auch der Schönheit des Tones und überhaupt der soliden Arbeit aus vollkommener Ueberzeugung bestens empfehlen.

Karlsruhe, den 28. Mai 1839.

Dr. F. S. Gaßner, Großh. Bad. Hofmusikdirector; J. D. Baldenecker, Gr. Bad. Hofmusikdirector; H. Reuther, Gr. Bad. Hofmusikus; Ch. Beck, Gr. Bad. Hofmusikus.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. **Nr. 14.** 4. Juli 1839.

Die Kirchenmusik.

Eine alte Geschichte, neu in Erinnerung gebracht.

Wenn ein Ding seiner wesentlichen Bestimmung kein Genüge leistet, so ist es — ungeachtet aller seiner niedlichen Verzierungen — eben so gut, als wenn es gar nicht da wäre; und wenn es sogar eine gegenseitige Wirkung hervorbringt, so würde es immer besser seyn, wenn es gar nicht vorhanden wäre. Gerade so ist es mit der Einführung der Zahlenlotterie in einem Lande beschaffen, wo man dieselbe für das verderblichste von allen Hazardspielen erkennt, aber deshalb für ein nothwendiges Uebel hält, weil man die unglücklichen Folgen dieses Spiels, und besonders die öffentliche und heimliche Verschleppung des baaren Geldes in auswärtige Zahlenlotterien nicht anders, als durch Veranstaltung eben dieses Spiels im Lande hemmen könne; dann dasselbe mit allem verführerischen Pompe anordnet; in der Folge der Zeit sich durch den großen Aufwand, den die Unterhaltung einer solchen Lotterie erfordert, genöthiget sieht, den Zahlenlotterien der benachbarten Länder die Kollektur im Lande zu gestatten, um eine gleiche Befugniß in jenen zu erlangen; und nun solches Spiel so lange fortsetzt, bis demselben, durch die gänzliche Verarmung vieler bemittelten Familien, die Verwandelung einer noch größeren Menge vormals fleißiger und wohlhabender Professionisten und Arbeiter in Müssiggänger und Bettler, die häufigen Verführungen dieses Spiels zu Veruntreuungen, Diebereien, Betruge und zu Handlungen der äußersten Verzweiflung, und die allmählig zunehmende Erschöpfung des Landes an Baarschaft, und die daraus folgende Abnahme an Einsätzen, ein Ende machen. Eben so haben die Getreidesperre, die Ansetzung der Kolonisten und der Seidenbau nur zu oft, durch eine fehlerhafte Einrichtung, einen zweckwidrigen Erfolg, wenn die erste da angeordnet wird, wo das Land auch schon bei mittelmäßigen Ernten weit mehr Getreide hervorbringt, als seine Einwohner bedürfen; die zweite in solchen Staaten geschieht, welche bereits bis zum Ueberflusse bevölkert sind, und wenn man den letztern in denjenigen Ländern veranstaltet, wo das große Bedürfniß an Getreide oder Holz unumgänglich erfordern, allen nur irgend dazu tauglichen und entbehrlichen Boden zu dessen Anbaue zu nutzen.

Es ist jetzt nicht meine Absicht, alle die Dinge aufzusuchen, und hier anzuführen, welche diesen Tadel verdienen. Aber sollten denn auch wohl unsere Kirchenmusiken — so wie sie jetzt an den mehrsten Orten sind — mit dazu gehören? sollten auch diese wohl ihrer wesentlichen Bestimmung kein Genüge leisten? und vielleicht gar eine gegenseitige Wirkung hervorbringen? — Aufmerksamkeit auf dasjenige, was ich bei Anhörung so mancher Kirchenmusik selbst empfand, und an dem größten Theile der übrigen Zuhörer wahrnahm, hat mich nur gar zu oft auf diesen Zweifel geführt, und eine nähere Prüfung ihn völlig bestätigt, und mich überzeugt, daß dem christlichen Gottesdienste an einer zweckmäßigern Einrichtung jener Musik ungemein viel gelegen sei.

Bei allen öffentlichen Veranstaltungen, deren Absicht darauf beruht, daß jeder von denen, für welche sie bestimmt sind, davon so vielen Antheil und Nutzen, als nach seiner Verfassung nur möglich ist, haben, und an keinem derselben dieser Zweck gänzlich verfehlt werden möge, ist auch jeder von diesen Interessenten, welchen weder physische noch moralische Ursachen hindern, jenen Nutzen zu erkennen und zu genießen, unstreitig berechtigt, es dreist zu sagen: ob er auch denselben wirklich genießt, oder nicht. Zu solchen Veranstaltungen gehört auch der öffentliche Gottesdienst, und jeder Theil desselben. Auch dem geringsten Handwerksmanne mit seinem schlichten Menschenverstande, mit seiner vielleicht sehr mangelhaften Kenntniß der Bibel, und seiner gänzlichen Unwissenheit in den Grundsätzen der geistlichen Beredsamkeit kann doch — wofern er nur dem Gottesdienste mit dem auf richtigem Vorsatze, Gott zu dienen und sich zu erbauen, beiwohnt — ohne offenbare Ungerechtigkeit nicht verwehrt werden, den Werth der angehörten Predigt aus dem Gesichtspunkte zu beurtheilen, ob sie auch ihm Lehre, Trost und Ermunterung zum Guten verschafft habe, oder nicht. Und eben so wenig ist es durchaus nothwendig, daß man ein kritischer Kenner musikalischer Schönheiten sei, um die zweckmäßige oder zweckwidrige Wirkung einer Kirchenmusik zu empfinden, und um ein Recht zu haben, das, was man wirklich empfand, für wahr anzunehmen. Hiezu wird doch wohl höchstens nichts weiter, als ein richtiger Begriff von dem Zwecke des Gottesdienstes, empfindsame Nerven, und ein an reine melodische Töne gewöhntes Ohr erforderlich seyn.

Der Zweck unsers christlichen Gottesdienstes ist, wie Jeder weiß, Erbauung; und diese besteht in der Erweckung und Unterhaltung der Gesinnungen der Religion unter Christen. Hiemit müssen nothwendig alle Theile

Digitized by Google

dieses Gottesdienstes aufs genaueste übereinstimmen, und dazu das Ihrige beitragen, oder sie sind — wenn sie das nicht thun — unnütz, und — wenn sie gar das Gegentheil bewirken — schädlich. Also kann man von jeder Kirchenmusik mit Recht verlangen, daß sie jenen Zweck befördere — die Poesie des Textes richtige, den Zuhörern verständliche, und der Religion Jesu würdige Gedanken und Empfindungen mit rührender Annehmlichkeit ausdrücke — die Vocalmusik, als die Hauptsache der ganzen Partitur, eben diese Gedanken und Empfindungen den Zuhörern möglichst fühlbar mache, und sich deshalb, eben so wie die Hauptfigur eines historischen Gemäldes, von allen Nebenverzierungen aufs kenntlichste unterscheide — die damit verbundene Instrumentalmusik diesen Eindruck aufs beste verstärke — beide die Seele zu einem hohen Grade der Empfindlichkeit des Wahren und Schönen der Religion erheben, und dieselbe dadurch entweder zur vergrößerten Aufmerksamkeit auf den hiernächst folgenden Vortrag des Predigers vorbereiten, oder nach dessen Anhörung die Fortdauer der erweckten Gesinnungen des Christenthums unterhalten und befestigen. Diese Eigenschaften liegen in dem Begriffe einer guten, ihrer Bestimmung gemäßen Kirchenmusik so deutlich und unzertrennlich beisammen, daß zwar der Grad ihrer Vollkommenheit sehr verschieden seyn kann, aber doch keine derselben gänzlich fehlen darf, wenn jene Benennung Statt haben soll. Freilich darf man das in den Kirchen kleiner Landstädte, auch einiger Dörfer am wenigsten erwarten, wo der arme Kantor unter der Tyrannei eines uralten Herkommens seufzet, welches ihn vermöge seines Amts zwingt, an jedem Festtage, auch wohl gar bei jedem öffentlichen Leichenbegängnisse die Ohren der christlichen Gemeinde mit dem unverständlichen Geräusche einer Musik zu betäuben, welche er aus den Partituren seines Vorgängers und seinen eigenen alten Chorstücken seltsam zusammengeflickt hat, und welche er mit einem Paar schlecht gestimmten, und noch schlechter gespielten Violinen, und mit vier aus vollem Halse durch einander her schreienden Knaben aufführt, und wobei der Organist zuweilen um ein Paar Takte zu früh oder zu spät akkompagnirt. Aber billig sollte die Kirchenmusik da, wo man das Stabat mater eines Pergolese, das Requiem eines Mozart und Cherubini, Werke von Schneider, des Heilands letzte Stunde von Spohr und die Compositionen vieler anderer großer musikalischer Genies kennt, schätzt und liebt, und wo die Beschäftigung mit der Tonkunst einen wichtigen Theil sowohl des einsamen häuslichen, als auch des öffentlichen gesellschaftlichen Vergnügens ausmacht, nicht blos merklich besser, sondern auch vollkommen zweckmäßig beschaffen seyn. Und doch werden schon längst Viele an solchen Orten gerade das Gegentheil eben so gut, wie ich, gefunden und bemerkt haben, daß der Componist die Instrumentalmusik als die Hauptsache, den Text aber als ein wenig bedeutendes Nebending behandelt, oder ihn durch die künstlichste Folge und Verbindung der Töne theils solchergestalt zerstückelt und verzerret, theils mit dem Schalle der Instrumente so sehr überschwemmt, daß selbst dem aufmerksamsten Zuhörer der größte Theil des Textes völlig unverständlich bleibt. Zu dieser Unschicklichkeit kommt gemeiniglich in großen Städten noch eine andere, welche eben so beträchtlich ist, und darin besteht, daß man die für eine vermischte Versammlung von Zuhörern durchaus nothwendige, jedem Ohre fühlbare edle Simplicität der Composition gänzlich vernachlässigt, blos den kleinen Haufen von Kennern musikalischer Schönheiten in der Kirche eben so, wie in einem Konzertsaale, durch die feinste und künstlichste Verbindung der Töne in Entzücken zu versetzen sich bestrebt und deshalb wohl gar oftmals die Kirchenmusik durch Einflickung ganzer Arien und verschiedener einzelner, sehr kennbarer Stellen aus Opernmusiken so buntscheckig, als Steckels Klaviersonaten, macht. Große Städte sind immer die Muster der kleinern: und so verbreitet sich dann auch jener fehlerhafte Geschmack eben so geschwind, als eine neue Kleidertracht, aus jenen in diese *).

Kirchenmusiken, denen es so sehr an den vorangeführten wesentlichen Eigenschaften fehlt, können keine andere als zweckwidrige Wirkung haben: und dies zeigt sich auch so allgemein und so deutlich, daß ich mich deshalb auf die Erfahrung eines Jeden, welcher auf seine eigenen Empfindungen, und das Betragen Derer, die mit ihm zugleich dabei gegenwärtig waren, nur irgend aufmerksam gewesen ist, sicher berufen kann. Derjenige Theil der Zuhörer, welche keine Freunde, und noch weniger Kenner schöner musikalischer Harmonien sind — und dieser ist in unsern öffentlichen gottesdienstlichen Versammlungen allemal der stärkste — betrachtet eine solche Musik, die seinem Verstande eben so wenig, als seinem Herzen nicht die mindeste Beschäftigung giebt, als eine Sache, die ihn gar nichts angeht — kehrt entweder mit seinem Gedanken zu seinen häuslichen Angelegenheiten zurück — oder entwirft Pläne künftiger Geschäfte oder Vergnügungen — oder überschaut und beurtheilt den Anputz der ihm in der Versammlung bekannten Personen — oder verplaudert die ihn quälende Langeweile mit seinem Nachbar — oder verfällt stumm, unthätig und ungerührt so lange in einen Mittelstand zwischen Wachen und Schlafen, bis ihn eine rauschende Fuge, oder das Gerassel der Pauken eines Tutti wieder daraus aufweckt. Einige wenige blättern und lesen während der Musik im Gesangbuche; wissen aber wenig, und empfinden noch weniger von dem, was sie lesen, da theils das Geplauder ihrer Nachbarn, theils die Musik selbst ein ruhiges Nachdenken und Empfinden des Gelesenen ganz unmöglich macht. Einige Andre haben zwar den gedruckten Text der Musik vor sich liegen, und fangen an, in

*) Dabei fällt mir die sechste des dritten Buchs der Horazischen Oden ein, wo es heißt:

Foecunda culpae saecula nuptias
Primum inquinavere, et genus et domos;
Hoc fonte derivata clades
In patriam populumque fluxit.

Das heißt:

Zuerst befleckte, schwanger von Lastern, das
Zeitalter Eh'n, Geschlechter und Häuser, und
Aufs Volk und Vaterland hin strömte
Fließend Verderben aus dieser Quelle.

Anm. d. Red.

Digitized by Google

demselben nachzulesen, werden aber durch die häufigen Wiederholungen einerlei Worte, und noch mehr durch die beständige, und doch oft ganz fruchtlose Anstrengung, die Worte des Sängers zu verstehen, in ihrer Aufmerksamkeit sehr bald ermüdet, werfen dann kaum noch ein Paar flüchtige Blicke auf den Text, und beschäftigen nun ihre Augen und Gedanken nicht besser, als die übrigen vorhin beschriebenen Zuhörer. Und so bleibt dann nur noch diejenige kleinste Anzahl Zuhörer übrig, welche den Werth und die Kraft einer das Herz mit den süßesten Gefühlen erfüllenden Musik zu schätzen und zu empfinden weiß; aber auch eben deshalb bei unsern gewöhnlichen Kirchenmusiken, wo dem aufmerksamsten Zuhörer die Poesie des Textes unvernehmlich, und blos die aus der Vocal- und Instrumentalmusik überall hervorschimmernde Kunst des Componisten kenntlich bleibt, auf nichts weiter, als auf die kühne und glückliche Ordnung und Verbindung der Töne, und auf die feinen Uebergänge in dem Ausdrucke großer, edler und sanfter Empfindungen durch ihre ganze Stufenfolge horcht, und dann vielleicht mitten in seiner Entzückung durch die eingeschalteten musikalischen Fragmente aus einer Oper mit seinen Gedanken plötzlich ins Opernhaus versetzt und zur lebhaften Erinnerung an weiland Meister Nicolini oder Bellini und ihre theatralischen Zaubereien unwiderstehlich hingerissen wird. Zur Vergrößerung des Uebels ist wohl gar ein musikalischer Witzling in der Nähe, welcher eine so günstige Gelegenheit, seine Theaterkenntniß und seinen Geschmack in der Musik zu zeigen, unmöglich ungebraucht lassen kann; also ungefragt hoch und theuer versichert, daß er sogleich in dem ersten Tacte die Arie, welche jetzt mit einem untergelegten geistlichen Texte abgesungen werde, für eben diejenige erkannt habe, bei deren Anhörung er einst zu Berlin durch die unaussprechlich entzückende Stimme einer Madame Mara, Sontag, Schechner, Catalani und Malibran, in der und der Rolle bis zu Thränen gerührt worden sei; dann sich in Lobsprüche über das Orchester, über Dekorationen, Sänger und Sängerinnen ausbreitet; hierauf zur Abschilderung einzelner Auftritte fortgeht, und endlich mit einer Erzählung zweideutiger Theateranekdoten beschließt.

Daß bei so mannigfaltigen, durch unsere gewöhnliche Kirchenmusiken veranlaßten Zerstreuungen der Gedanken keine Erweckung und Unterhaltung der Gesinnungen des Christenthums statt finde, auch durchaus nicht statt finden könne, wird wohl keines weiteren Beweises bedürfen. Anstatt die Seelen der Zuhörer zum Eindrucke der göttlichen Wahrheiten in dieselbe vorzubereiten, oder solchen Eindruck zu verstärken und zu befestigen, werden sie hiezu durch die Menge weit hievon entfernter Ideen und Empfindungen, womit Kopf und Herz angefüllt sind, verdorben; wohl gar zum Theil in ein felsigtes, oder dornigtes, oder durch den Fuß des Wanderers festgetretenes, zum Keimen, Wachsthum und Fruchtbringen des Saamens des göttlichen Worts unzugliches Land verwandelt, und es kostet — wie jeder aufrichtige Christ und Beobachter seiner selbst schon oft wird bemerkt haben — gewiß viele Mühe, und gemeiniglich den Verlust der Andacht für einen Theil der sogleich nach der Musik folgenden Predigt, jene den Eindruck des göttlichen Worts so sehr hindernde Ideen und Empfindungen aus seiner Seele wieder zu verdrängen, seine Gedanken aus den Zerstreuungen zu sammlen, und sein Herz den göttlichen Wahrheiten ganz zu öffnen. Selbst Abraham auf Marija und Lazarus — diese vortrefflichen, einst so sehr geliebten, der Religion gewidmeten Poesien und Compositionen eines Hrn. Niemeier und Rolle — sind — nach meiner Ueberzeugung und Empfindung — nicht so beschaffen, daß sie der wesentlichen Bestimmung unserer Kirchenmusiken ein völliges Genüge leisten. Sie würden in unsern Kirchen — und wenn es auch eine Hofkapelle wäre — eben die Wirkung haben, die man gewiß zu erwarten hätte, wenn man in derselben, statt eines, nach Spaldings Manier, dem aufgeklärtesten Kopfe eben sowohl, als dem gemeinsten Menschenverstande ehrwürdigen und verständlichen Vortrages göttlicher Wahrheiten, einen Abschnitt aus Jerusalems Betrachtungen über die Religion, oder einen Gesang aus Klopstocks Messiade herlesen wollte. Jene sowohl als diese gehören nicht für eine Versammlung Zuhörer von so verschiedenen Fähigkeiten, als wir in unsern Kirchen antreffen, sondern für eine Versammlung von Personen, welche Kenntniß, Geschmack und Gefühl haben, um den Werth solcher Meisterstücke zu schätzen und zu empfinden.

Das Resultat aller dieser, unsere jetzigen Kirchenmusiken betreffenden Wahrnehmungen sollte doch nun wohl billig ein thunlicher und hinreichender Vorschlag zu deren Verbesserung seyn. Ich denke, daß dies — wenn man nur den vorhin bezeichneten Geschäftspunkt ihrer wesentlichen Bestimmung nicht aus den Augen verliert, und auf die guten Wirkungen, welche zuweilen gewisse einzelne Stellen unserer Kirchenmusiken bei den Zuhörern hervorbringen, aufmerksam ist — eben nicht sehr schwer seyn werde.

Zuvörderst möchte ich wohl anrathen, daß man die armen Unterbediente an den Kirchen in kleinen Landstädten und in den Dörfern von dem leidigen Zwange, sich selbst und die Gemeinde mit abentheuerlichen Kirchenmusiken zu quälen, gänzlich befreiete, da sie von ihrer, oftmals kaum zum nothdürftigsten Lebensunterhalte hinreichenden Besoldung gute Kirchenmusiken anzuschaffen nicht vermögen, und, wenn sie dergleichen auch besäßen, noch weniger im Stande sind, dieselben nur auf irgend eine erträgliche und zweckmäßige Art aufzuführen. Aber auch selbst in den Städten, wo es weder an Gelegenheit, gute Partituren herbeizuschaffen, noch an geschickten Personen zur Vocal- und Instrumentalmusik fehlt, würde unser öffentlicher Gottesdienst weder an seiner majestätischen Würde, noch an seinem über Zeit und Ewigkeit ausgebreiteten Nutzen, noch an seiner Annehmlichkeit dadurch etwas verlieren — vielmehr merklich gewinnen — wenn unsere Kirchenkantaten mit Anwendung schöner Simplicität auf das Edle und Feierliche der Religion componirt; die Arien, Recitative, Duette und Chöre so deutlich und verständlich für jedes Ohr, als nur irgend möglich, abgesungen; die Instrumentalmusik blos zur Verstärkung des Eindrucks des Gesanges, und also als eine, diesen Hauptgegenstand in sein bestes Licht setzende Nebenverzierung eingerichtet, und alle unverständliche Fugen, nebst den lärmenden Chören daraus auf immer ver-

Digitized by Google

bannt würden. — Vielleicht wäre wohl gar die gänzliche Abschaffung jener Kantaten ein wahrer Vortheil für unsern öffentlichen Gottesdienst. Auf diesen kühnen Gedanken bringt mich die oftmalige Bemerkung, daß sich plötzlich eine feierliche Aufmerksamkeit unter den Zuhörern verbreitete, und sich oft in ihren Geschtern und ihrem ganzen Betragen die sichtbarste Rührung des Herzens entdeckte, wenn in die Kirchenmusik ein Vers aus einem bekannten geistlichen Liede mit eingeschaltet war, dieser, nach seiner gewöhnlichen Melodie, in Begleitung der Instrumentalmusik langsam und deutlich abgesungen wurde, und dann auch die Zuhörer ihre Stimme hinzufügten. Eben dieses habe ich bei der gewöhnlichen Absingung des: Herr Gott! dich loben wir, unter der Direktion eines musikalischen Chors, und einer mit Flöten, Bassons und gedämpften Trompeten besetzten Instrumentalmusik vielmals — alsdann aber selten wahrgenommen, wenn der schmetternde Klang der aus vollen Leibeskräften geblasenen Trompeten, oder das überlaut schallende Geschwarre der Posaunen, und noch wohl gar oben drein das Gerassel der Pauken das ganze Gotteshaus mit einem betäubenden Getöse erfüllte. Ich bin viel zu unwissend in den vormaligen Gebräuchen des jüdischen Gottesdienstes, als daß ich behaupten sollte, man habe Davids Psalme auf eben die erst gedachte Art im Tempel abgesungen; aber höchst wahrscheinlich ist es mir doch, daß z. B. bei Absingung des 136sten Psalms die zur jüdischen Kirchenmusik bestellten Tonkünstler erst allein, und ohne Mitwirkung der Gemeinde, den Vordersatz eines jeden Verses, zum Beispiel: dankt dem Herrn, denn er ist freundlich, musikalisch vorgetragen, und hierauf das versammelte Volk zugleich mit Fortdauer jener Vocal- und Instrumentalmusik allemal den Nachsatz eines jeden Verses: denn seine Güte währet ewiglich, abgesungen habe. Sollte das nicht auch in unsern Kirchen mit dem glücklichsten Erfolge solchergestalt nachgeahmt werden können, daß an den Festtagen von dem Hauptgesange vor der Predigt der eine Vers, mit Begleitung der Vokalmusik des Chors und der Orgel und der übrigen Instrumentalmusik, zugleich mit der Gemeinde; dann der zweite Vers allein von der Gemeinde blos mit Beihülfe der Orgel, und so wechselsweise Vers vor Vers langsam und feierlich abgesungen würde? und gleichfalls bei denjenigen Kirchenliedern, wo die letzte Zeile eines jeden Verses besonders nachdrücklich und gleichlautend ist, die Gemeinde jeden Vers erst allein, in Begleitung der Orgel, bis an eine solche Schlußzeile sänge, und dann der Chor der Sänger und der Instrumente mit voller Musik in den Gesang dieser Schlußzeile, als z. B. bei Nr. 77 des Braunschweigischen Gesangbuches in die Schlußworte: Hallelujah, bei Nr. 149: dies ist meine Zuversicht, bei Nr. 434: gebt unserm Gott die Ehre, und auf gleiche Art bei Nr. 311, 398 und verschiedenen andern Gesängen mit einstimme? Eine solche Art *) von Kirchenmusik, der es auch weder an Wohlklang, noch an einer der Würde unsers Gottesdienstes angemessenen Schicklichkeit fehlen würde, müßte gewiß bei den Zuhörern eine sehr rege Theilnehmung an derselben bewirken, und eben deshalb in vielen so viel Zuhrunst und eine solche gerade Richtung des Herzens auf die Religion, bei den übrigen aber doch wenigstens so viel Entfernung der Gedanken von weltlichen Dingen hervorbringen, daß solches für den Gottesdienst überhaupt, und besonders für die Anhörung der Predigt die gesegnetsten Wirkungen haben würde.

Ich wünsche inzwischen, daß man diese Gedanken für nichts weiter, als für das, was sie wirklich sind, nämlich für eine bloße Anfrage an Kenner der Musik, und warme Freunde unsers Gottesdienstes annehmen, und daß einer derselben diese Anfrage einer Prüfung, Verbesserung und Beantwortung würdigen möge.

J. N. Eberhard.

*) Diese eben ist Zweck des Würtembergischen Kirchengesangsvereins, der nur zu oft verkehrten wird in seiner Absicht, als wolle er den antisonischen Gesang der Gemeinde ganz verdrängen und einen harmonischen figurirten Gesang an dessen Stelle setzen, was Unsinn wäre; und in dem Sinne sind auch nur Grüneisens Worte in seinem Werke über Gesangbuchsreform zu verstehen.

Anm. d. Red.

Wie muß ein zur Composition bestimmter Text überhaupt beschaffen seyn? ꝛc.

(Schluß des Artikels von Nr. 13).

Der zweite Punkt, der bei Beurtheilung eines Musiktextes vornehmlich in's Auge gefaßt werden muß, ist seine Lyrik oder lyrische Form.

Wir nennen lyrisch den vollendeten Ausdruck einer Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange; es ist die idealisirte Darstellung bestimmter subjektiver Gefühle, als des Stoffes, in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form. Jene Gefühle aber, die in der lyrischen Poesie zur Darstellung kommen, müssen nur rein menschliche Gefühle seyn, und es trifft hier also auch die Form eines Musiktextes mit seinem Inhalte genau zusammen. Wir dürfen aus einem guten musikalischen Texte nicht etwa die Person des Dichters heraus erkennen, sondern dieselbe muß hinter der Allgemeinheit des menschlichen Individuums ganz und gar für sich verschwinden. In einem musikalischen Texte spielt der lyrische Dichter keine Rolle mehr, sondern er erscheint nur als das Instrument, durch welches die Muse spricht. Eben deshalb ist unter allen Dichtungsarten die lyrische auch die reinste, natürlichste, unmittelbarste, musikalischeste, weil ihr Charakter mit dem Charakter der Musik überhaupt zusammentrift; und aus diesem Grunde wieder, besonders um der Natürlichkeit willen, die einfachste. Keine Dichtungsart erfordert so strenge Haltung an einen allgemeinen musikalischen Rhythmus als die lyrische, aber eben deshalb auch muß jeden guten musikalischen Text ein wahrhaft lyrisches Element durchpulsiren, weil er alsdann die Musik gleichsam schon in sich trägt. Und dieses Element ist, dem Inhalte nach, reiner Ausdruck des Gefühls in größter Einfachheit, und der äußeren Form zu — die möglichste Einheit und Gleichmäßigkeit in der Darstellung. Aus dem Grunde sind besonders gefühlvolle kleinere Gedichte, namentlich die einfachen, wortarmen, empfindungstiefen, die irgend eine Stimmung und Herzenssituation gedrungen und seelenvoll aussprechen, oder auch leichtere, lustige, zur

Digitized by Google

Composition geeignet: Gedichte, wie sie wohl keiner Nation fehlen, und wie ich gern hier mehrere anführte, wenn es der Raum nur erlaubte, und wenn sie nicht Jedem von selbst schon aus seinen Sammlungen zur Hand wären. Für das dramatische Feld sei aber besonders Metastasio genannt, ferner Quinault und der empfindungsreiche, feingebildete, liebenswürdige Franzose Marmontel, der dem Piccini Unterricht im Französischen gab, und im Dramatischen mit der Geschicklichkeit für die Entwickelung und das Interessante der Handlung, Anmuth und Heiterkeit zu verbinden verstand. Vor Allem aber sind die Texte der berühmteren Gluck'schen und Mozart'schen Opern als Muster hervorzuheben, welche in einfachen Motiven sich bewegen, und im Kreise des gediegensten Inhalts für die Empfindung halten, die Liebe der Mutter, Gattin, des Bruders, der Schwester, Freundschaft, Ehre u. s. w. schildern, und diese einfachen Motive und substantiellen Collisionen sich ruhig entwickeln lassen. Dadurch bleibt die Leidenschaft durchaus rein, groß, edel und von plastischer Einfachheit. Ich theilte oben ein Beispiel mißlungener Operndichtung mit: hier wäre es nun wohl an der Reihe, auch ein Beispiel vollkommen gelungenen Textes zu geben, aber ich weiß keines aus der neueren Zeit, das nicht schon durch die Presse Eigenthum eines größeren Publikums geworden wäre, und verweise somit zu dem Behufe auf die namhaften gemachten Opernbücher, und vornehmlich auch noch auf Gluck's „Alceste", „Orpheus" und „Iphigenie", Mozart's „Entführung", ja selbst den „Don Juan", obschon dieser manche Ausstellung in ästhetischer Hinsicht zuließe. Brauche ich aber noch eine Autorität für die Richtigkeit jener meiner Ansicht über das Verhältniß des Inhalts und der Form eines Textes zu der künstlerisch belebenden Kraft seines Componisten, so mögen die Worte noch einen Platz hier finden, welche Gluck im Februar 1773 an den Redakteur des damals existirenden und viel gelesenen Merkur de France in Paris schrieb. „Wenn meine Musik — sagt Gluck in dem betreffenden Schreiben — einiges Aufsehen erregt hat, so glaube ich mit Dank erkennen zu müssen, wie viel ich dem Herrn von Calzabigi schuldig bin, denn er allein ist es, der mich in den Stand gesetzt hat, die Quellen meiner Kunst entwickeln zu können. Dieser Schriftsteller von viel Genie und Talent hat in seinen Gedichten „Orpheus", „Alceste" und „Paris" einen den Italienern wenig bekannten Weg verfolgt, denn die genannten Werke sind voll der glücklichsten Situationen, der erhabensten Züge, die dem Componisten Gelegenheit genug gaben, große Leidenschaften auszudrücken und eine energische, ergreifende Musik zu schaffen. So viel auch ein Componist Talent besitzt, so wird er niemals doch eine andere als mittelmäßige Musik machen, wenn der Dichter nicht einen Enthusiasmus in ihm erweckt, ohne welchen die Produkte der Künste schwach und ärmlich sind. Die Nachahmung der Natur ist das große Ziel, was der Dichter vor Augen haben muß und was auch mich beseelt, es zu erreichen. Stets einfach und natürlich, so weit es nur möglich ist" u. s. w.

Die dritte Forderung endlich, welche wir an einen guten musikalischen Text zu machen berechtigt sind, betrifft die Wahl seiner Ausdrücke in Beziehung auf den Klang derselben.

Wie es nämlich eine durchaus falsche Ansicht ist, daß zur Bezeichnung eines Begriffs oder Gefühls auf die Wahl des Ausdrucks dafür gar Nichts oder doch nicht Viel hinsichtlich der Wirkung ankomme, wenn der Sinn und das Gefühl selbst nur begriffen und verstanden werde, so ist es ja auch eine längst bekannte Sache, daß nicht alle Sprachlaute sich mit gleicher Geschicklichkeit und Wohllaut für den Gesangsvortrag eignen, nicht auf jedem Vocal oder Buchstabenlaut z. B. diese oder jene melismatische Verzierung und Biegung leicht und bequem ausgeführt werden kann, und es wird daher ein Text um desto leichter, mit desto größerer ästhetischer Wirkung in Musik zu setzen seyn, je mehr auch die Sprachlaute darin, die zur Bezeichnung dieser oder jener Begriffe, Vorstellungen und Gefühle gewählten Ausdrücke, einem musikalischen Gesetze, dem Gesetze des Wohllauts entsprechen. Ein Compositions-Text muß wie in seinem Innern ein erhebendes und lyrisches, so auch in seinem Aeußeren, seinen einfachen Sprachlauten schon ein musikalisches Element in sich tragen, muß Musik für sich seyn. Es ist möglich, daß ein Text durch die Erhabenheit oder das Interesse seines Inhalts uns sehr begeistert zu seiner Composition, und daß seine einfach lyrische Form uns Raum und Zeit genug läßt, diese Begeisterung für den Gegenstand auch auszudrücken in aller Macht und Pracht der Töne, und dennoch bringt die Composition den wohlthuenden Eindruck nicht auf uns hervor, den herzubringen wir damit beabsichtigten, weil die einzelnen Sprachlaute und Wortausdrücke durch ihre unmusikalische Gestaltungen den eigentlichen musikalischen Ton hindern in seiner ganzen Entfaltung, und daher ist es zur Vollkommenheit eines Textes durchaus auch nothwendig, daß eine solche Störung schlechterdings nicht in ihm veranlaßt wird, alle seine Sprachklänge vielmehr mit steter Rücksicht auf wahrhaft musikalischen Wohllaut gewählt sind. Diese Eigenschaft eines Textes zu beurtheilen jedoch, wird eine genaue Kenntniß des ästhetischen Charakters der verschiedenen Buchstaben-, Sylben- und Wortlaute einer Sprache sowohl von Seiten des Dichters als des Componisten erforderlich, zu welcher heute eine Anleitung zu geben, mir die Zeit und der Raum fehlt, die ein andermal aber in diesen Blättern niederzulegen, und zwar in einer besonderen Abhandlung „über die Beziehungen der verschiedenen Sprachlaute zu den verschiedenen Vermögen des menschlichen Geistes", ich, heute mich mit der bloßen Andeutung der Sache begnügend, nicht verfehlen werde.

Dr. Gustav Schilling.

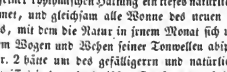
Kritik.

Stuttgart bei G. A. Zumsteeg: Fünfzehn leichte Lieder für vierstimmigen Männerchor, componirt und den Liederkränzen Würtembergs gewidmet von L. Hetsch, Musikdirector in Heidel-

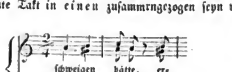
Digitized by Google

berg. Op. 7. Preis der Partitur 18 kr. und der vier Stimmen 45 kr.

Ueber einen Mangel an vierstimmigen Männergesängen überhaupt kann wohl nicht geklagt werden: der mächtige Reiz, welchen der vierstimmige Männergesang besonders auf jugendliche, aufstrebende Gemüther unablässlich übt, veranlaßte unsere Componisten auch zu einer regeren Thätigkeit in seinem Gebiete, und besonders ist es Deutschland, das sich durch einen schönen Reichthum in diesem Gebiete seiner musikalischen Literatur auszeichnet; indessen läßt sich doch auch die wenige Rücksicht nicht verkennen, mit welcher die meisten dieser Gesangswerke auf den sowohl innern als äußeren musikalischen Charakter des größten Theils derjenigen Vereine und Sängergesellschaften verfaßt worden sind, denen sie insbesondere doch angehören und die sie als ihr eigentlichstes Publikum anerkennen müssen. In dem Norden von Deutschland nicht wenigerr denn in seinem Süden und in diesem eben so sehr denn in jenem haben sich seit den letzten zwei Decennien mit einer gleich freudigen wie überraschenden Schnelligkeit ziemlich in allen größeren und kleineren Städten, ja in Flecken und Dörfern sogar, unter dem Namen Liederkränze oder Liedervereine, Stadtchöre oder Harmonien oder wie noch andrrs Sängervereine gebildet, die sich zur Aufgabe machten, durch vierstimmigrn Gesang zu bestimmten Zeiten sich losjutrennen von den Alltäglichkeiten des Lebens und so in einem Gebiete den erhebenden und neuskärkenden poetischen Genuß sich zu verschaffen, den das Leben nothwendig zu seinen Lasten und Mühen, Sorgen und Kämpfen fordert, den auf andere Weise aber zu finden man so lange schon vrrgrbens gestrebt hatte. Die mancherlei Musikfeste hier und dort mögen nicht geringen Theil an der Veranlassung zu dirser frrudigen Erscheinung haben, so wir dir Vermrhrung ihrer Zahl dann wiedrr auch nur als eine Folge von drr Vermrhrung und dem immer frischeren Aufblühen solcher Vereine sich ansehen läßt, und die segensreichste Wirkung des Ganzen auf rine allgrmeinere und nicht etwa blos musikalische, sondern vollkommen humane, rein menschliche, weil gemüthliche Bildung wird nicht ausbleiben. Allein schauen wir auf die einzelnen Kräfte auch hin, aus welchen die Vereine meistrns sich zusammensetzen, so ist das eigentliche musikalische Elemrnt, das in ihnen herrscht, bei aller Mischung der Glieder und bei aller Thatkräftigkeit des Willens, doch im Durchschnitt nur gering, und wir Männer vom Fach, wohin ich hier vornehmlich die Componisten rechne, werden in dem Falle nur das zum letztrn Ziele der Kunst unembehrliche Fortbestehrn solcher Vereine und Gesellschaften sichern, wenn wir den Uebungen derselbrn solche Werke rnigegenführen, die der Vermischtheit und musikalischen Geringfügigkeit ihrer Kräfte angemessen sind. Allerdings dürfen die Zusammenkünfte genannter und ähnlicher Vrrine niemals das Prinrip der Schule ausschließrn, aber dies Prinrip darf nirmals doch auch das vorherrschende seyn, um der alsdann nur gar zu leicht erfolgenden Ermüdung willen, sondern es muß und unvermerkt zwar blos dem rrsten Prinripe der Freude und der Erholung, kurz des reinen Genusses sich anschließen. Und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, sind vorliegrnde fünfzehn Lieder unbedingt eine sehr dankenswerthe Gabe zu nennen, denn, ohne ins Spielende zu fallen, sind sie leicht, einfach, bei großer Gefälligkeit der Melodie ohne allen melismatischen Reichthum, selbst von den aus den mittelmäßigsten Kräften zusammengesetzten Vereinrn, wozu wohl die Mehrzahl der in Deutschland existirenden Liederkränze und Liedertafeln gerechnet werdrn muß, ausführbar; und ohne dem Gewöhnlichen oder schon oft Dagewesenen sich in lästiger Vermehrung anzureihen, sind ihre Texte auch so gewählt, daß sie der Idee der Gemeinschaft in der Ausführung entsprechen und, in ihrer harmonischen Haltung selbst dem Volksthümlichen zugänglich, also auch von dieser Srite her gleichsam durch sich selbst zur Benutzung in den für sie bestimmtrn Kreisen auffordern. Das erste Lied ist der „Schwäbische Sängerbund" von W. Zimmermann; das zweite „deutsche Sängerschaft" von Carl Mayer; das dritte „Wanderlied" von Franz Kugler; das vierte „Waldesstill" von Carl Mayer; das fünfte „Mailied" (das deutschr Volkslied, „Da kommt ja der liebliche Mai" rc.); das sechste „der Lenz" von N. Lenau; das siebente „Jägerlied" (das deutsche Volkslied: „Ein Jäger aus Churpfalz rc."); das achte jenes gemüthliche „Abendlied" des sreldurchglühten M. Claudius; das neunte „Reiterlirb" von N. Lenau; das zehnte „Auf dem Hochgebirge" von Carl Mayer; das eilfte „Hoffnung" (deutsches Volkslied: „Wenn die Hoffnung nicht wär rc."); das zwölfte „Geistiger Gruß" von A. Lebret; das dreizehnte „Bri Sonnenuntergang" von Fr. Rückert; das vierzehnte „An einem Strom" von Nicias Müller (dem Meistrrsänger des 19. Jahrhunderts); das fünfzehnte das deutsche Volkslird „Vergebene Liebesmüh". Am meistrn angesprochen hat mich in jeder Beziehung das Mailied Nr. 5, das in Melodie und Harmonie wie hinsichtlich seiner rhythmischen Haltung ein tiefes natürliches Gefühl athmet, und gleichsam alle Wonne des neuen frischen Grüns, mit dem die Natur in jrnem Monat sich umzieht, in dem Wogen und Wehen seiner Tonwellen abspiegelt. In Nr. 2 hätte um des gefälligrrrn und natürlicheren Verhältnisses in der rhythmischen Satzform der sechste und siebente Takt in einen zusammrngezogen seyn und statt



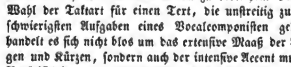
heißen sollen:



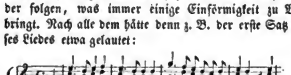
sonst entsteht hier ein Einschnitt von drei Takten, während die beiden vorhergehenden Einschnitte jeder nur zwei Takte einnehmen, was dem rhythmischen Gefühle, das Symmetrie als ordnende Regrl verlangt, widerspricht und etwas Hinkendes in die Bewegung bringt. Eben so kann ich mich

Digitized by Google

mit der Taktart C für das Jägerlied Nr. 7 nicht wohl vereinen: ſicher wäre bei einer ungeraden Taktart die Wirkung hier eine vollkommenere geweſen; ja eine vermiſchte Taktart ſogar hätte ſich hier mit noch beſſerem Erfolge anbringen laſſen. Das Lied Nr. 10 hingegen „Auf dem Hochgebirge" durfte eine gerade Taktart, vielleicht C, ſtatt ¾, worin es ſteht, haben, da ſolche weit mehr denn dieſe ungerade geeignet iſt, dem erhaben freien Sinne, dem hehren, hohen Gefühle, das ſich in dem Texte ausſpricht, Schwingen, Leben und charaktervollen Ausdruck zu verleihen. Bei der Wahl der Taktart für einen Text, die unſtreitig zu den ſchwierigſten Aufgaben eines Vocalcomponiſten gehört, handelt es ſich nicht blos um das extenſive Maaß der Längen und Kürzen, ſondern auch der intenſive Accent muß in Berückſichtigung gezogen werden. Auch würde ich in eben dem Liede den erſten Abſatz ſich nicht haben auf der Tonica (C), ſondern auf der Dominante ſchließen laſſen (G), weil ſonſt, durch die nachfolgende förmliche Modulation nach G, zwei Grundabſätze unmittelbar auf einander folgen, was immer einige Einförmigkeit zu Wege bringt. Nach alle dem hätte denn z. B. der erſte Satz dieſes Liedes etwa gelautet:



und meinem Dafürhalten nach auch Sinn und Bedeutung des Textes: „Wie frei iſt mir's um Herz und Kopf in dieſer hohen Himmelsnähe, wo" ꝛc. kräftiger ausgeſprochen als in ſeiner vorhandenen Geſtalt:



Uebrigens kann ich ungeachtet dieſer geringen Ausſtellungen mein vorhin ausgeſprochenes ſummariſches Urtheil nur wiederholen, und die Lieder wegen ihrer angeführten ſehr empfehlenswerthen Eigenſchaften eine willkommene Gabe für die mannigfaltigen Sängervereine in Stadt und Land begrüßen, die ſich bald in dieſen auch eine freudige und gewünſchte Aufnahme erwerben wird. Sie machen dem Dilettanten und ſelbſt den ſchwächeren unter dieſen Luſt zum vierſtimmigen Geſange, und das iſt zuerſt Hauptſache; gewähren dann aber nicht minder auch eine bildende Uebung. Möge dieſe aufrichtige Verſicherung zu ihrer Empfehlung in ihren Kreiſen dienen! — Der Typendruck der Ausgabe iſt reinlich, deutlich und correct, und in dem ſehr gefälligen und bequemen Taſchenformat von queer Octav, daß die Lieder die Sängervereine auch begleiten mögen auf ihren mancherlei ſommerlichen Ausflügen. Der Preis in Wahrheit beiſpiellos wohlfeil.

Ein Beitrag zur Charakteriſtik Beethovens.

In dem Januarhefte des „Athenäums für Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben" (Nürnberg bei Bauer und Raspe) befinden ſich gleich vorn drei Briefe von Beethoven an die bekannte Bettine, mit der Göthe eine ſo kindlich frohe, heitere Correſpondenz führen wollte, aber immer dabei aus ſeiner Rolle in eine Art Natur- und Kunſtphiloſophie verfiel. Die beiden erſten mögen unbeachtet bleiben: ſie überſprudeln von Liebes- und Hochachtungsbetheurungen gegen die glückliche Bettine, — alſo die vierte Liebe, welche Beethoven beherrſchte, und Ritter von Seyfried hat ſehr unrecht gehabt, wenn er einmal behauptete, Beethoven habe niemals in einem liebenden Verhältniſſe zu einem Frauenzimmer geſtanden, — aber der dritte finde, um ſeines merkwürdigen Inhalts willen auch hier eine Stelle. Er iſt aus Teplitz, Auguſt 1812 datirt, und lautet wörtlich alſo:

Liebſte, gute Bettine!

Könige und Fürſten können wohl Profeſſoren machen und Geheimeräthe ꝛc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menſchen können ſie nicht machen, Geiſter, die über das Weltgeſchmeiß hervorragen, das müſſen ſie wohl bleiben laſſen zu machen, und damit muß man ſie in Reſpekt halten; da müſſen dieſe großen Herrn merken, was bei unſer Einem als groß gelten kann. Wir begegneten geſtern auf dem Heimweg der ganzen Kaiſerlichen Familie. Wir ſahen ſie von weitem kommen, und der Göthe machte ſich von meiner Seite los, um ſich an die Seite zu ſtellen; ich mochte ſagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knüpfte meinen Oberrock zu und ging mit untergeſchlagenen Armen mitten durch den dickſten Haufen. — Fürſten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolph hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiſerin hat gegrüßt zuerſt. — Die Herrſchaften kennen mich. — Ich ſah zu meinem wahren Spaß die Prozeſſion an Göthe vorbei defiliren. Er ſtand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite. Dann hab ich ihm den Kopf gewaſchen, ich gab kein Pardon und hab ihm alle ſeine Sünden vorgeworfen, am meiſten die gegen Sie, liebſte Bettine, wir hatten gerade von Ihnen geſprochen. Gott! hätte ich eine ſolche Zeit mit Ihnen reden können, wie der, das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Muſiker iſt auch ein Dichter, er kann ſich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine ſchönere Welt verſetzt fühlen, wo größere Geiſter ſich mit ihm einen Spaß machen und ihm recht tüchtige Aufgaben machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während des herrlichen Mairegens, der war ganz fruchtbar auch für mich, die ſchönſten Thema's ſchlüpften damals aus ihren Blicken in mein Herz, die einſt die Welt noch entzücken ſollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich dich wieder ſehen, liebe, liebe Bettine, ſo verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geiſter können einander auch lieben, ich werde immer um

Digitized by Google

den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem Göthe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser Einen wirkt, und daß man von seines Gleichen mit dem Verstand gehört seyn will; Rührung paßt nur für Frauenzimmer (verzeih mir's), dem Mann muß Musikfeuer aus dem Geist schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange ist's schon her, daß wir einerlei Meinung sind über alles!!! — Nichts ist gut, als eine schöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man muß was seyn, wenn man was scheinen will; die Welt muß einen erkennen, sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel; in 8 Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich solle was von meiner Musik aufführen, ich habs beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch Porzelan, da ist Nachsicht von Nöthen, weil der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, abfurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen.

Adieu, Adieu Beste, dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da; Musikanten erlauben sich alles. Gott wie lieb ich Sie!

Dein treußer Freund und tauber Bruder.

Beethoven.

Das jener dritte Brief Beethovens an Bettina. Ich leugne nicht: ein sonderbares Gemisch von Gefühlen erfüllt dabei mein Innerstes, und immer verwirrter wird der Knäul von Gedanken, Ahnungen, je öfter ich den Brief lese. Beethoven, dieser Beethoven, der, um ganz seinen Ideen leben zu können, so ganz auch, bis zur einsiedlerischen Gefangenschaft, sich in sich selbst zurückzog; der um seiner Harthörigkeit willen seit 1810 sich schon von allen geselligen Verbindungen und den Sinn seiner Kunst von allen äußeren Einflüssen und Zerstreuungen gänzlich losleste; den nur Erinnerungen aus dem dem Klangreiche gleich verklärten Geistern umschwebten und ihm sein eigenstes tiefinnerliches Leben und Sehnen immer geheimnißreicher für die Nichtvorstehenden, und immer ahnungsvoller, gotterfüllter, liebewärmer für die Mitfühlenden und Mitglaubenden woben; der, wo er erschien auf Straßen und Feld, eine Stille erregte in dem Gedränge der lebenslustigen Wiener, und dem man, wenn er so ganz verloren für sich dahinging, so verstohlen ehrfurchtsvoll nachblickte; von dem Bettine einsmals selbst an Göthe schrieb, daß er der Bildung der ganzen Menschheit weit vorangeschritten sei, — er, dieser Beethoven, soll diesen Brief geschrieben haben? — konnte wie ein Pariser Gamin von eines galanten Göthe Seite sich losmachen und zwischen die erbabenen Familienreihen seiner Wohlthäter sich stürzen? — mochte sich rühmen noch solchen Betragens, und starr in einem gemeinen, dem tiefen, genialen Geiste niemals eigenen Egoismus wie ein Poltron sich benehmen vor dem Weibe, das er so sehr liebte, weil es so zart fühlte, — der Bettine? — Mag, kann, will ich es nicht glauben, so soll ich es doch glauben. — Es durchrieselt eiskalt mich bei dem Gedanken an dieses Soll. — Aber wie konnte denn Bettine ein anderes Mal wieder an Göthe folgendermaßen über Beethoven schreiben: „das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffene, was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagwerk ist, und nach Sonnenuntergang kaum um sich sieht, der seines Leibes Nahrung vergißt, und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltaglebens vorübergetragen wird," — ich frage, wie konnte Bettine, die fein und zartfühlende Bettine selbst dieses wieder über Beethoven an Göthe schreiben? — Es löse das Räthsel, wer da kann, aber nicht durch den „Raptus" vielleicht, mit welchem der Meister sich nöthigenfalls zu entschuldigen pflegte. In den Briefen von Wegeler und Ries herausgegeben findet sich kein Schlüssel dazu: hier treffen wir auch nicht einen einzigen Zug, der dem Bilde jenes Briefs auch nur einen Tropfen heller Farbe verliehe. Wenn ich nur fürchten dürfte?! — Dieser Brief ist ohne bestimmtes Datum: in beiden vorhergehenden ist genau der Tag der Abfassung angegeben! — Er kommt von Teplitz: war Göthe im August 1812 dort? — Göthe pflegte in der Regel Karlsbad zu besuchen. — Unter welchem Datum schrieb Göthe an Bettine, daß er gern Opfer bringen würde, Beethovens persönliche Bekanntschaft zu machen? — Das sind unter anderen Fragen und Punkte, welche hier vielleicht am besten zur Aufklärung führen, oder — Beethoven — — hatte einen „Raptus."

Dr. G. Schilling.

Feuilleton.

Zur hohen Vermählungsfeier Sr. K. Hoh. des Herrn Erbprinzen Wilhelm von Oranien mit Ihrer K. Hoh. der Prinzessin Sophie von Würtemberg ward bei festlich beleuchtetem Hause und mit freier Entrée Mittwoch den 19. Juni im Stuttgarter Hoftheater zum erstenmale gegeben Auber's „Gott und die Bajadere", und am 21. in dem prachtvollen neuen Königl. Reithause eine musikalische Academie, in der eine Fest-Hymne von Lindpaintner und Händels „Alexandersfest" zur Aufführung kamen. Bei Aubers Oper stiegen sonderbare Gedanken in mir auf: Wie unter drei Gesetzbüchern, dem natürlichen, bürgerlichen und religiösen, so leben in der Musik wie unter drei Styles, dem deutschen, französischen und italienischen. Wo jene drei Gesetzbücher sich widersprechen, tritt Anarchie ein, und wo diese drei Style zusammengerathen, ein — Gott sei bei uns. Da tritt man bald den Deutschen mit Füßen, um den italienischen Satzungen Recht zu verschaffen, und dann den Italiener, um den Vorschriften des Franken sich gemäß zu benehmen. Werden alle drei Autoritäten aber wechselsweise übertreten, so wird zuletzt keine mehr respektirt, und wir sind wieder Italiener, noch Franzosen, noch Deutsche mehr in der Musik. Aber was sind wir dann? — Ungeschmack etwa? — Ich konnte es sagen, aber ich mag nicht; indeß hinein in den großen Kolben der Destillation, und was kommt zum Vorschein dort? — eine schreckliche Mißgeburt, unter Auber's Rothjangen genannt „Gott und die Bajadere".

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe beim Domenplatz. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 3. 6 kr. oder Thlr. 2. 12 gr.

Erster Jahrgang. Nr. 15. 11. Juli 1839.

Beiträge zu einer Theorie des Beifalls,

vom

Ministerialrath H. v. St. Julien.

I.

Kunstwirthschaftliche Begriffe.

Soviel wir wissen, hat noch keiner unserer Kunstgelehrten es unternommen, eine Theorie des Beifalls aufzustellen, obgleich in einer Zeit, wo das Theater und der Concertsaal fast alle Interessen verschlingen, und die Begebenheiten vor und hinter den Koulissen die fast einzigen Gegenstände der Besprechung sind, worein sich die Censur nicht mischt, der theatralische Beifall eben keine unwichtige Sache im Leben ist, und eine kunstphilosophische Untersuchung hierüber gewiß nicht unverdienstlich und fruchtlos wäre.

Wir gehören zwar nicht zu den Kunstgelehrten, und unterfangen uns nicht, einen so tiefsinnigen Gegenstand durch und durch ergründen zu wollen. Da wir indessen in einer Stadt leben, in welcher der theatralische Beifall eine überaus bedeutende Rolle spielt, und zumal in neuester Zeit in die Verhältnisse eines jeden Bewohners, mag er sich auch noch so sehr isoliren, mit größerer oder minderer Gewalt eingreift, und da es allem Anschein nach ziemlich an allen größeren und kleineren Orten, wo künstlerische Aufführungen häufiger statt haben, eben so zu seyn pflegt oder wirklich ist, so glauben wir der Allgemeinheit einen wenigstens nicht ganz zu verachtenden Dienst zu erweisen, wenn wir über dieses Thema einige Aphorismen aus unseren Tabletten in schicklicher Einkleidung und Zusammenstellung der Oeffentlichkeit übergeben.

Wie die Staatswirthschaftslehre, so theilt auch die Theorie der Kunstwirthschaft (so wollen wir, versuchsweise, die Sache nennen) die Masse der Gesellschaft in zwei ungleiche Sphären, die der Produzenten nämlich, und die der Konsumenten. Man kann sich kein seltsameres und belustigenderes Schauspiel denken, als wenn man auf die surrende und summende Bewegung, welche die Friction dieser beiden Potenzen erzeugt, einen ruhig übersehenden Blick wirft. Gleich dem geschäftigen Gewühle in einer Ameisen-Republik drängt und treibt sich das emsige Heer der Produzenten über- und durcheinander, und jagt einer dem andern den Rang ab, um sein eignes Körnchen möglichst ins Trockne zu bringen: hüte sich jeder, den aufgethürmten Haufen mit dem Stabe aufzuwühlen, will er nicht unrettbar von tausend beißenden Stacheln gegeißelt seyn. Mit dem jenseits aufgeschlagenen Lager der Konsumenten aber stellen sich die verschiedenartigsten Berührungen, die mannigfaltigsten Wechselwirkungen her, die in der besondern Natur und Organisation beider Mächte, und in ihren collidirenden Interessen ihre Entstehung und Erklärung finden. Während jene unermüdet beschäftigt sind, den Kunststoff auf eigene Rechnung, wenn auch angeblich zum öffentlichen Nutzen und Vergnügen, zu erzeugen und zu verarbeiten, scheinen diese nur dazu geschaffen, das, was jene hervorbrachten, mit gierigem Hunger zu verschlingen. Jemehr jene bieten und aufbieten, desto mehr steigert sich die trotzige Gier der letztern; je sinnreicher und üppiger jene ihre Gaben würzen, desto leckerer dehnt sich die Zunge der letztern; je reichlicher die Nahrung, die ihnen gereicht wird, desto weiter gähnt der unersättliche Rachen, so daß sich gleichsam die Mythe von den sieben fetten und den sieben mageren Kühen Pharaonis in moderner Gestalt reproduziren zu wollen scheint. Wer nicht genauer unterrichtet ist, möchte, nach der rastlosen Wuth zu schließen, mit welcher das vielköpfige Ungeheuer stets nach neuem Gaumenreize lechzt, und nach neuer Nahrung schnappt, wohl glauben, daß das Häuflein der Produzenten endlich vor übergroßer Anstrengung erlahmen, oder doch des ewigen Hingebens müde, die Früchte ihrer Industrie vor dieser gefräßigen Raubgier in sicherem Gewehr zu bergen trachten würde. Wir kennen die lieben Leute besser; sie gleichen der Kamille, die, jemehr sie zertreten wird, desto wuchernder und fruchtbringender aufwächst; einem Saatfelde, einem Baume, dessen Früchte, so oft sie geschnitten und gebrochen werden, sofort durch neue sich ersetzen. Wahrlich, unsere Landwirthe dürften sich zu solchen Grundstücken und Bäumen gratuliren, und mancher Finanzminister gäbe viel darum, wenn seine Steuerpflichtigen eben so geschmeidig und willig in der Entrichtung der Abgaben wären, wie unsere Freunde, die Kunstproduzenten, deren einzige Wonne darin besteht, alles, was sie erzeugen oder selbst erborgen, in dem unergründlichen Rachen des Publikums, wie in einem Fasse ohne Boden, verschlungen zu sehen.

Indessen bedürfte es sicher einer mehr als riesenhaften Verdauungskraft, wenn in dem kannibalischen Magen, in welchem eine solche Olla putrida aus allen Ecken und Enden der Kunstproduktion, von tausend Armen zusammengeschleuderter, verschiedenartigster, wässerigter, trockener,

Digitized by Google

fetter, magerer und saftiger, bitterer und süßer, ätzender und ranziger Stoffe sich in einer einzigen breiigten Masse vermengt finden, die Verdauung so ganz ohne Störung vor sich ginge, und nicht in dem gigantischen Körper des Bielkopfes, aufgereizt durch die Beschwerden eines solchen colossalen Assimilationsprozesses, pathologische Erscheinungen aller Art zum Vorschein kämen, welche in ihrer Unzahl zu classificiren und zu definiren, und in ihrem Wesen zu erforschen, geschweige denn erst zu kuriren, dem ästhetischen Arzte ein unsägliches Kopfbrechen verursachen müssen. Da könnte ein Physiolog sich unsterbliches Verdienst erringen, dem es gelänge, diesen qualvollen Verdauungs-Prozeß in all seinen Wirkungen und Richtungen nach den tausend Organen und Gefäßen des Riesenkörpers, und all den schmerzhaften, und die Gesundheit bedrohenden Erschütterungen, Zuckungen, Schonungen zu ergründen, und wissenschaftliches Licht zu verbreiten über die unheimlichen Operationen, die zwischen den stockdunkeln Gehäuten dieses Riesenschlundes, Schauder und Grimmen erregend, vor sich gehen.

Da die alte Schule der Medizin sich damit begnügt, das Wesen der Krankheiten zu erforschen, ohne sich viel mit der Heilung zu befassen, so wäre es die höchste Unbilligkeit, mehr als jene zu verlangen, und noch dazu die homöopathische Aufgabe der spezifischen Heilung zum Preisthema auszusetzen. Sage mir nur erst einer, wie es in diesem tiefen Abgrunde aussieht, so will ich ihm alles Uebrige gern erlassen.

Und doch wäre es vielleicht zweckmäßiger und würde sicherer zum Ziele führen, wenn wir uns, nach homöopathischen Prinzipien, zunächst an die äußeren Symptome halten, und aus diesen ein Krankheitsbild construiren könnten, das uns auf dem gangbareren Wege der äußeren Anschauung zu der Spur einer spezifischen Heilmethode geleiten dürfte, als wenn wir erst manches Quintchen Hirn verschwiegen wollten, um ein neues Herschel'sches Riesenteleskop zusammenzusetzen, welches jene vulkanischen Prozesse aus lichtscheuer Tiefe in einen der Betrachtung zugänglichen Sehwinkel emporheben könnte, und noch dazu auf das Risico hin, daß wir dann vielleicht doch nicht im mindesten klüger wären über die Auswahl einer von den tausend Theorien, die von tausend verschiedenen Schulen jede als die sicherste zur Erwirkung der Heilung angepriesen werden.

Fürwahr! Man kann uns wohl unter keinem Vorwand eigennützige Zurückhaltung und selbstsüchtigen Egoismus, wie so manchem Erfinder eines Mittels gegen Pest und Wanzen, Constructor einer Flugmaschine, oder Besitzer eines Runkelrüben-Zucker-Fabrications-Arcanums, oder gar dem noch nicht ans Licht getretenen Inhaber des Steins der Weisen zum Vorwurf machen, wenn wir auf diesem Bogen einer vielgelesenen Zeitschrift einen Pfeil aus dem bescheidenen Heldunkel unseres Beobachtungswinkels entsenden, dessen Flug die Richtung andeuten mag, in welcher eine Entdeckungsreise zur Erforschung dieser Mysterien zu unternehmen wäre. Wir thun dies auf die Gefahr hin, daß die auf unsere Entdeckung gespannten Neugierigen sich vielleicht, wenn wir unser Geheimniß preis geben, seltsam enttäuscht finden möchten, statt einer neuen, die Welt beglückenden Wahrheit, nur ein Ding zu erfahren, was ein jeder längst gewußt zu haben glaubt, und worauf er, wenn er die Augen nur halb hätte öffnen wollen, längst mit der Nase gestoßen wäre. Ist es doch dem Christoph Columbus mit seinem Ei ebenso ergangen, und glaubt nicht noch heut zu Tage mancher, er hätte das Pulver so gut erfinden können, als weiland Berthold Schwarz?

Wir verpflichten uns somit, und zwar gratis, ohne irgend einen Anspruch auf Prämie, Patent oder Privilegien, eine Methode anzudeuten, mittelst welcher auf dem ungefährlichsten Wege, ohne blutige Operationen, ohne Beihülfe der Anatomie und Chirurgie, die Diagnose der aus dem gestörten Kunstverdauungsprozeß entspringenden Krankheitssymptome geschöpft, und ein des ästhetischen Indigestionszustandes der Heilung zur Grundlage dienendes Krankheitsbild aufgestellt werden kann.

Gerne würden wir mit diesem Versprechen unsern ersten Artikel schließen, und die Erfüllung unseres Wortes für die Folge versparen, gleich geschickten Theaterautoren, die die Lösung des Knotens mit kluger Vorsicht bis in den fünften Akt hinauszichen, um dem Zuschauer den Mund wässrig zu erhalten. Allein wir wollen uns an der Menschheit, in deren Blut Eva's Erbfehler zu tief eingewurzelt ist, so schwer nicht verständigen, und sagen lieber frischweg heraus: der Puls, aus dessen träge-hinschleichenden, lustig hüpfenden, vollen oder matten, gedehnten und sich überspringenden Schlägen der ästhetische Heilkünstler einen sichern Schluß auf das Befinden eines Publikums ziehen kann, ist — ist — da es denn doch einmal gesagt seyn muß — ist: der Beifall. —

II.

Physiologische Bemerkungen.

Die Franzosen haben ein Sprichwort: „dis moi, qui tu hantes, et je te dirai qui tu es", was wir, weil es uns so beliebt, hier also in's Deutsche übertragen: Sage mir, was dir gefällt, so will ich dir sagen, wo's dir fehlt.

In der That hat das „Gefallen" an sich nicht nur einen positiven Sinn, sondern drückt auch zugleich eine Negation des Gegensatzes, und zwar entweder ein wirkliches Mißfallen, oder ein indifferentes Ignoriren desselben aus; in jenem positiven Sinne bezeichnet es aber immer ein, Befriedigung erweckendes Affizirt-werden durch äußere, in die Sphäre unserer Schönheitsempfänglichkeit tretende Erscheinungen in dem Reiche der Kunst, wie der Natur (auch diese ziehen wir, als einen Gegenstand des Gefallens in den Kreis unseres Kunstvermögens); überhaupt jeden behaglichen Eindruck, den irgend ein Objeet auf diejenigen unserer Geschmacksorgane hervorbringt, mit denen er in irgend einer Affinität steht. Wer nun so glücklich wäre, die Gesetze dieser Wahlverwandtschaft der Organe zu den Objecten zu ergründen, und die Beziehungen kennen zu lernen, in denen jede Gattung solcher Eindrücke zu dem oder jenem Geschmacksorgane steht, dem dürfte es kein Kopfbrechen kosten, aus der objectiven Eigenschaft des Eindrucks sofort auf das Organ, welches dadurch affizirt werden möchte, und aus der subjektiven Beschaffenheit der dadurch

Digitized by Google

in dem Organe bewirkten Anregung auf den Zustand des Organes, und sofort auf den gesammten Geschmacksorganismus, auf das ganze ästhetische Befinden einen bündigen Schluß zu ziehen. Die Aufgabe wäre daher nur die, daß wir die Geschmacksorgane in ihrer Einzelnheit, und in der Totalität ihrer gegenseitigen Beziehungen, so wie ihr Empfänglichkeits-Verhältniß für äußere Kunsteindrücke ergründen und feststellen, und hierauf eine Physiologie dieser Organe construiren; haben wir es einmal so weit gebracht, so wird dann Niemand mehr ein Aergerniß darin finden, daß wir jenes französische Sprichwort so übersetzen, wie wir gethan: Sage mir, was dir gefällt, so will ich dir sagen, wo's dir fehlt.

Aufrichtig gesprochen, beten wir weder Kant, noch Schelling und Hegel an, und scheeren uns überhaupt sehr wenig um abstracte Theorien und hinkende Systeme; wir halten es viel lieber mit dem Derbsaßischen und Praktischen. Ein modernes Lesepublikum bewegt sich ohnehin nicht mit besonderer Grazie und darum nur ungerne in transcendentalen Träumereien, und läßt sich lieber an den Blüthenfaden angenehmer Unterhaltung gängeln, und unterhaltend ist eben doch nichts, was sich nicht von unten halten und fassen und genießen läßt. Wird auf solche Weise die Theorie auch nicht erschöpft und auf unumstößliche Principien zurückgeführt, so bleibt doch desto mehr davon hängen, und man hat dann den Vortheil, auf angenehme Art reellen Nutzen gestiftet zu haben.

Hinweg denn mit dem ganzen Quark schweinslederner Gelehrsamkeit! die lichte Erfahrung, das praktisch Vorhandene, empyrisch Nachweisliche legen wir zum Grunde, wenn wir es versuchen, den Geschmacksorganismus in einigen seiner Empfänglichkeitsbeziehungen zu schildern, zum Nutzen und Frommen der mit hohem Zoll besteuerten Selbsterkenntniß, wie zur Förderung ergötzlicher Unterhaltung.

Vor allem verwerfen wir mit Hohn und Verachtung den finstern Köhlerglauben, daß der Geschmack nur eine im Innersten der Seele glühende, von heiligen Genien bewachte, mit himmlischem Feuer genährte keusche Flamme sei. Nein! der Geschmack ist wie auf der Zunge, so auch über alle anderen Sinnesorgane, über die Peripherie des ganzen Körpers, in Haut, Haar, Muskeln und Knochen, in den Nerven und im Zwerchfell allgegenwärtig verbreitet, und weit mächtiger ist, zumal in unserem civilisirtesten Jahrhundert, die Allgewalt, womit diese materielle Hälfte der Menschen von den Schauern der Kunst ergriffen wird, als jener, von der modernen Aufklärung als ein Kerner'sches Gespenst verschrieene, in der Tiefe der Brust verbällte keusche Genius.

Greifen wir nur nach den ersten den besten tagtäglichen Erfahrungen, daß bei schauerlichen Kunsteindrücken die Haut sieberhaft riefelt, die Haare zu Berg stehen, die Muskeln krampfhaft zucken, daß im Rausche des Entzückens die Augen sich schließen, der Athem ausbleibt, das Blut in den Adern oft schneller fließt, oft eisig erstarrt, so fährt uns dies schon auf die Wahrheit unseres Satzes. Freilich möchten manche Zweifler diese Erscheinungen nicht gerade unmittelbar der directen Einwirkung des Kunsteindrucks auf diese physischen Organe, sondern, auf mittelbarem Wege, einer zunächst in das Gefühls- und Reflexionsvermögen eingedrungenen, und von da erst in jene Organe weiter fortgepflanzten Anregung beimessen wollen. Allein der Philosoph müßte noch erst geboren werden, der die Markſteine und Grenzlinien zwischen Seele und Körper mit mathematischer Schärfe zu bestimmen vermöchte! Auf solche Hypothesen und weit hergeholte Distinktionen lassen wir uns, auf eisernem festen praktischen Standpunkte, platterdings nicht ein, und protestiren dagegen feierlich im Namen unserer Leser, die sich gewiß, mit uns, consequent und ohne nach den letzten Gründen aller Dinge zu fragen, an die äußerlich erkennbare Wirkung halten werden, welche, wie der Augenschein lehrt, von den Kunsteindrücken hervorgerufen, eine unmittelbare Empfänglichkeit für dieselben unbestreitbar nachweist.

Unser Satz tritt aber mit noch mehr schlagender Wahrheit hervor, wenn wir unsern Blick auf diejenige Periode des Menschenlebens richten, wo das Geistige noch unentwickelt schlummert, und das Animalische, Materiellorganische im Menschen' ausschließlich vorherrscht, somit von einer Einwirkung auf den Körper durch das Medium der Seele noch überall keine Rede seyn kann; wir meinen das Stadium der ersten Kindheit. Sogar hier schon wirkt die Kunst auf den noch geistlosen, animalischen, erst im Werden begriffenen Menschen; wir bemerken hier eine vielfältig vorkommende, für unseren Satz höchst bedeutsame, und gewiß noch nicht genug beachtete Erscheinung; das Lied der Amme bewirkt in dem Körper des Säuglings eine fein Wesen durch und durch ergreifende Veränderung: es schläfert ihn ein. Wir dürfen aber keck diese Veränderung einem wirklichen Kunsteindruck zuschreiben, da wir in dem zur vollen Reife gelangten, in der Blüthe geistiger und körperlicher Entwickelung stehenden Mannesalter nicht selten ganz die nämliche Wirkung beobachten, und zwar namentlich oft als Produkt ächter, rein geistiger klassischer Kunstwerke, z. B. Shakespear'scher Dramen, Gluck'scher Opern, Beethoven'scher Symphonien, die auf viele gleichfalls wie Opiate wirken, während Kunstwerke anderer, leichterer, geistloserer Art auf anders Organisirte die nämliche narkotische Wirkung hervorbringen.

Ueberhaupt äußert die Natur, in Bezug auf die Geschmacksorganisation der Menschen, die verschiedenartigste Mannigfaltigkeit, die oft seltsamste Ungleichheit in der Vertheilung der Empfänglichkeit für Kunsteindrücke, und es gehört wohl zu den ungewöhnlichsten, ja unerhörten Fällen, daß in einem Menschen alle Organe des Geschmacks in gleich potenzirter Entwickelung sich vorfinden; vielmehr lehrt die tägliche Erfahrung, daß vielen nur eines oder mehrere dieser Organe verliehen, andere hingegen gänzlich versagt oder nur in kümmerlicher Verknüpfung zugewiesen wurden. Unempfindlich und unberührt bleiben immer einige, wie Don Cäsar bei dem Lautenspiel der Donna Diana, während Andere bei irgend einem Ungeschick des Souffleurs oder eines Statisten, bei irgend einem fehlgesprochenen Worte eines Schauspielers, wär's auch in einem tieftragischen Momente, in jubelnde Erstaunen gerathen. Einige können sich nicht erwehren, den Takt der Musik mit den Füßen nachzutreten, oder wohlbekannte

Digitized by Google

Melodien hörbar mitzusingen, während Andere über solche unberufene Intervention vor Aerger bersten möchten. Einige klatschen sich die Hände wund, werfen Kränze, bringen Vivats in Ständchen, während Andere mit Zischen und Pfeifen und mit Charivari drein fahren. Die Einen rennen bei dreißig Grad Reaumur athemlos zur Wachtparade, und rufen, wie jener tapfere Husarenchef gegen den Tadler eines mißlingenden Trompetenstücks: „falsch geblasen, aber doch schön;“ Andere ergötzen sich bei Bier und Wein mit Gassenhauern, Andere endlich sind mit diesem Treiben der Uebrigen höchst unzufrieden und schütten ihren Kummer über das, was sie, gewiß mit Unrecht, Geschmacksverirrungen nennen, im verborgenen Kreise Gleichgesinnter aus. Die Menschen sind nun einmal nicht unter Einen Hut zu bringen, die Kunst ist mannigfaltig, und für jede ihrer Gattungen hat die weise Natur im Gewühle der Individualitäten die Organe der Empfänglichkeit mit überschwenglicher Freigebigkeit ausgestreut.

Es gibt Menschen, deren Geschmacksorgane nur zwischen der Cutis und Epidermis über das peripherische Nervensystem negartig ausgebreitet sind. Nur dieses wird z. B. durch musikalische Kunsteindrücke behaglich oder widerstrebend angeregt, während der übrige Mensch in indifferenter Apathie versunken bleibt. Dahin gehörte namentlich jener heldenmüthige Krieger, der sich einmal nach dem Schluß einer, wenn wir nicht irren, Spontinischer Oper, beim Anhören des Zapfenstreichs glücklich pries, doch endlich wieder vernünftige Musik zu hören; — und jener persische Gesandte, dem an der ganzen Oper nichts behagte, als was der Ouverture voranging, nämlich das Stimmen der Instrumente. Dergleichen seltsame Organisationen findet man auch fast allerwärts.

Eine andere, und zwar sehr zahlreiche Klasse von Kunstempfänglichen hat ihr Geschmacksorgan in den Füßen, welche von der magischen Berührung der Kunst, wie vom Stich der Tarantel getroffen, in krampfhaft rotirende Bewegung versetzt werden. Dieses Organ hat in neuester Zeit, besonders seitdem ein neuer Orpheus aus der östreichischen Kaiserstadt einen welterobernden Siegeszug unternahm, eine ausgebreitete Herrschaft erlangt — Strauß und Lanner sind die Führer dieser begeisterten Schaar. Das mächtigste Organ aber, durch welches die Kunsteindrücke nicht nur versinnlicht, sondern auch mit elektischer Kraft fortgepflanzt werden, sind unstreitig die Hände. Sie begränzen die Athmosphäre, in welcher die Kunst ihre brausendsten Orkane erregt und ihre Blitze oft aus wolkenlosem Himmel in die Massen schleudert, die dann von unwiderstehlicher Gewalt ergriffen im Siegessturm, den Parnaß erobern. Sie sind das Medium wodurch das Geschmacksorgan, so zu sagen, wieder als selbstproduzirendes Element wirkt und die Wechselwirkung zwischen Kunstempfänglichkeit und Kunstschöpfung in höchster Potenz sich darstellt. Wohl ist denn auch der Mechanismus dieses Organs, welches vorzüglich in Theatersälen die feinsten Nuancen des Beifalls, von dem schüchtern klefffenden Solo zweier Hände bis zum stürmenden Tutti des gesammten Publikums anschaulich macht, ein mannigfach komplizirter, und darum auch in dem Hange seines Räderwerks öftren Störungen und vielfältigen Zufälligkeiten unterworfen. Während die Funktionen dieses Organes den höchsten Zwecken theatralischer Kunst zu willigem Dienste sich herleihen, erscheinen dieselben andererseits vielen selbst als eigener höchster Zweck, und wie die zahlreichen Theaterhallen nur der darstellenden Kunst willen errichtet sind, und alle darstellende Kunst nach Beifall strebt, als der Lebensluft, die sie nährt und erhält, der Beifall aber wesentlich und wirklich meist nur durch das Klatschen der Hände sich kund gibt, so kann man mit Recht versichern, daß alle diese ungeheuren Opfer eigentlich und allein nur des Klatschens willen gebracht wurden. Und wahrlich! wozu wären uns von der gütigen Mutternatur diese Hände, mit denen wir die Masse unserer Bedürfnisse und Genüsse — von der rohen Wurzel, die wir der Erde zu unserer Nahrung entreißen, bis zu dem feinsten Ausdruck der Kunst im zarten Spiel der Instrumente — erzeugen und gewinnen, wozu wären sie uns verliehen, wenn sie nicht auch dem Genius, der in der darstellenden Kunst uns die Ideale verschließt, die Krone des Triumphes und der Anerkennung zu überreichen bestimmt wären?

Hier, bei dem Beifall angelangt, der durch das Organ der Händemuskeln geäußert wird, hier befinden wir uns auf dem wahren klassischen Boden der modernen Kunst, und eilen darum flüchtig hinweg über die Bezeichnung der übrigen zahllosen körperlichen Geschmacksorgane, z. B. des Trommelfells — das hauptsächlich durch die moderne Kunst zu instrumentiren in Schwung gesetzt, oder des Magens — welcher bei reichlichen Mahlzeiten durch entsprechende Musik im Verdauungsprozeß unterstützt wird; eben so liegen die immateriellen Organe des Geistes und Gemüths, die, in den tiefen Schachten der Seele vergraben, durch die Fühlhörner der Sinne magnetisch berührt und in magische Schwingung versetzt werden, zu weit außerhalb der populären Erkenntnißsphäre eines Unterhaltung begehrenden Lesepublikums, zu tief hinter dem faßlichen Eindruck der äußerlichen Erscheinung und zu erhaben über der Fläche, in welcher sich die Ideale des vierten Dezenniums des neunzehnten Jahrhunderts spiegeln, als daß wir uns überwinden könnten, nach der uns gesetzten Aufgabe, diese in den Kreis unserer näheren Betrachtung hereinzuzwängen.

Wir verweilen auf unserem behaglichen, empirischen Standpunkt, und werden demnächst beweisen, wie auf dieser Basis des materiellen Geschmacks- und Beifallsorganismus die Säulen des Tempels, den sich das moderne Kunstelement erbaut hat, fest und unerschütterlich gegründet sind.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen, und London bei R. Cocks und Compag.: Bier-

Digitized by Google

und zwanzig fugirte Orgelstücke, nebst Uebungen durch alle Tonarten für angehende wie für geübtere Orgelspieler, von Ch. H. Rinck, Ritter des Großherzoglich Hessischen Ludwigordens erster Klasse, Hoforganisten ꝛc. ꝛc. Op. 120. Eigenthum der Verleger. Preis (ist auf dem uns vorliegenden Exemplare nicht angegeben).

Wie alle Werke des in seinem Fache wahrhaft großen und verdienstvollen Rinck zeichnet auch dieses sich aus, nebst künstlerischer Gediegenheit für sich, vornehmlich durch eine äußerst populäre und daher sehr praktische Haltung, d. h. durch eine solche Anordnung und innerliche wie äußerliche Gestaltung, daß dadurch nicht blos ein Kunstwerk für sich mehr in die Hände des betreffenden Musikers geliefert wird, sondern ein solches zugleich auch, aus dessen Benützung und Uebung er einen eigentlichen praktischen Nutzen zu ziehen, Förderung und Vervollkommnung seiner eigenen künstlerischen Kräfte in ihrem ganzen Umfange zu erwerben vermag. Alle Uebung macht zuletzt den Meister, doch kann die Uebung auch auf einen bestimmten Zweck blos ausgehen, und dann ist die Meisterschaft nur eine einseitige, oder auf die Gesammtheit des angehenden Kunstzweiges gerichtet seyn, und dann nur ist ihre Frucht auch eine vollkommene und allgemeine. In diesem Sinne gehalten erscheinen uns vorliegende Uebungen. Die ganze Sammlung besteht aus vier gesonderten Heften oder ist wenigstens in solchen ausgegeben worden; jedem Hefte, das sechs fugirte Präludien oder eigentliche Fughetten (die passendste Form für freie Orgelstücke) enthält, ist ein Exercitium vorausgeschickt, das durch die sechs verschiedenen Tonarten einerlei Gattung dergestalt sich modulatorisch fortbewegt, daß jedesmal die Harmonie in einer der neu ergriffenen Tonarten für einige Zeit verweilt, und nun die folgenden sechs Präludien auch ein jedes in einer dieser sechs Tonarten gehalten ist. So schreitet das erste Exercitium z. B. auf angegebene Weise durch alle Durtonarten mit Kreuzen in der Vorzeichnung fort, und von den folgenden sechs Präludien steht ein jedes auch in einer solchen Durtonart; das zweite Exercitium berührt alle Molltonarten mit Kreuzen in der Vorzeichnung, das dritte alle Be-Durtonarten, und das vierte alle Be-Molltonarten u. s. w. Auf den ersten Blick muß jedem Verständigen das höchst Zweckmäßige dieser Einrichtung klar werden: die praktische Orgelfertigkeit hat in ihrem ganzen Umfange und jede ihrer Richtungen schon von ihren ersten Elementen an hier eine höchst fördernde Stütze empfangen. Dazu kommt in der Ausarbeitung der einzelnen Sätze selbst aber auch eine seltene Popularität, die alle Intentionen der Kunst nicht erst mühselig aufsuchen und empfinden läßt unter einem verdüsterten Tonmeere, sondern wie hinter einem leicht durchsichtigen, feinen, klaren Elfenschleier entwickelt, und so mächtig zu ihr hinzieht zugleich: ein Vorzug, der mir um so wichtiger erscheint, als die Orgel nicht das Instrument ist, welches blos oder hauptsächlich doch für Jene geschaffen wurde, die durch höhere geistige Bildung und künstlerische Erfahrung fähig und geneigt sind, sich in alle Geheimnisse der Kunst zu vertiefen und ihre höheren Ahnungen zu erfassen, sondern mehr als jedes andere für das gesammte Volk und somit unter allen Umständen und in jedem Augenblicke auch nur auf die möglichst populärste Weise behandelt seyn will. Wahrlich! zu Nichts weniger denn zu dem Vorwurfe giebt Rinck je Veranlassung, daß er um der Klarheit und leichten Faßlichkeit seiner Darstellung willen der Würde seines Instruments und seiner Kunst auch nur einmal das Mindeste vergäbe, und vielleicht gar in jenes Tändelnde fiele, worin Andere oft die Popularität der Gedanken und ihres Ausdrucks suchen; im Gegentheil sind wahrhaft bewundernswerth, sowohl die Erhabenheit seiner Motive als die — wenn ich mich so ausdrücken darf — Bach'sche Selbstständigkeit, womit er jede seiner Stimmen und jedes seiner Klaviere in vorliegendem Werke wie anderswo behandelt; aber bei ihm ist das Element der Erhabenheit nicht blos ein ertensives oder mathematisches, sondern ein intensives und dynamisches, und seine Popularität besteht blos in einer einfachen Kräftigkeit, die um desto gewaltiger und allgemeiner auch ergreift, als sie allgemein und klar verstanden wird.

Wir halten uns überzeugt, daß jeder Orgelspieler, der angehende wie der geübtere, in diesem neuen Werke des geehrten Herrn Verfassers nach allen Seiten seines Verlangens hin auch vollkommene Befriedigung findet. In seine einzelne technische, wie besonders harmonische Bearbeitung selbst einzugehen, bleibt uns wohl erlassen, da solche von einem Manne wie Rink nicht anders als vollendet vorausgesetzt werden darf. Nur der Wunsch mag in solcher Beziehung hier noch ausgesprochen werden, daß aus Rücksicht auf den Anfänger an manchen Stellen einige Winke für die zweckmäßigste Registrirung angegeben seyn möchten, so gut als ganz richtig angegeben ist, wo z. B. das doppelte oder blos einfache Pedal gebraucht werden soll. Und die Verlagshandlung hätte auch auf das Aeußere eines so vortrefflichen Werkes wohl etwas mehr Mühe und Sorgfalt verwenden dürfen, als geschehen zu seyn scheint. Man hat ein altes Sprüchen in der Kunst:

Wenn man Herz und Ohr thut laben,
Will das Auge auch was haben —

welches auf die geschmackvolle, reinliche äußere Ausstattung, schönen Druck guter Musikwerke nicht minder seine Anwendung findet, als auf die sittliche und anständige, gefällige Haltung eines Virtuosen oder Sängers bei seinem Vortrage. Nichtsnutziges mag meinetwegen auch hingesudelt werden.

Dr. G. Schilling.

Correspondenz.

Paris, im Juni 1839.

Der durch Berlioz's Oper „Benvenute Cellini" hervorgerufene Streit zwischen d'Ortigue und Ad. Guerault hat auch in Deutschland einiges Aufsehn oder wenigstens mehr oder minder ein lebhaftes Interesse erregt, so daß selbst in diesen Blättern, den Jahrbüchern unsers Vereins, einmal (Nr. 5) die Rede davon war, und es dürfte daher

Digitized by Google

wohl am Platze seyn und selbst zur richtigeren Scheidung der Ansichten dienen, wenn ich hier in Kürze einige Notizen aus dem Leben des zumal in Deutschland noch so wenig bekannten trefflichen musikalischen Literaten Joseph d'Ortigue mittheile.

Joseph Ludwig von Ortigue stammt aus einer adeligen Familie der Provence. Er wurde den 22. Mai 1802 zu Cavaillon (Vaucluse) geboren. In früher Jugend schon zeigte er treffliche Musikanlagen; als Knabe sang er sehr lieblich und mit viel Richtigkeit. Sein Vater, der durch die Revolution einen großen Theil seines Vermögens eingebüßt, hatte nicht im Sinne, seinen Sohn der unzuverlässigen Künstlerlaufbahn zu widmen, und bekämpfte unablässig des Knaben lebhafte Neigung. Endlich gelang es diesem, unentgeltlichen Musikunterricht zu erhalten. Er lernte nacheinander die Solfeges, die Geige und das Klavier. Ohne eine besondere Fertigkeit auf diesen Instrumenten erlangt zu haben, ließ er sie beinahe ganz bei Seite, als er in der Folge seine literarischen Studien zu Uzès, Avignon und Aix fortsetzte. Es blieb ihm unter dieser Beschäftigung jedoch immer noch Zeit genug übrig, sich mit seiner Lieblingsunterhaltung abzugeben. Ein gewisser Herr Blaze ertheilte dem Lyceumsschüler Harmonie- und Kompositionslehre. Jetzt schon schrieb auch von Ortigue kleine Musikstücke, die ohne besondern Werth nach der Reihe ins Feuer wanderten. In der Rhetorik kam ihm der Gedanke, über die Geschichte und Literatur der Arie zu schreiben. Nach vorläufiger Beendigung der Humaniora bezog von Ortigue die Universität, um die Rechte zu studiren. Hier gab er sich jedoch mehr mit Philosophie und Musik als mit dem künftigen Erwerbstudium ab. Das hinderte nicht, der Studiosus erhält seine academischen Grade, macht Bekanntschaft mit Beethovens Musik, bringt ganze Tage auf der Stadtbibliothek zu, hat alte und mittelalterliche Musikfolianten vor sich und macht dicke Heftauszüge. Schon längst wäre er gerne nach Paris gezogen, um sich hier, so vielseitig wie möglich, auszubilden, und um vollends die ersehnte Schriftsteller- und Künstlerlaufbahn zu betreten. Im Jahr 1827 verwirklichte sich sein Wunsch. Zwar kam er unter dem Vorwande in die Hauptstadt, die Rechtsgelehrsamkeit unter des damaligen Ministers Vergünstigung auszuüben. Kaum hatte er sich jedoch in der literarischen Welt umgethan, als er auf seines Vaters Verwendung die Stelle eines Richters an dem Tribunale zu Aix antrat. Er verließ Paris, und verwaltete sein neues Amt 18 Monate lang. Hier schrieb er, mitten unter seinen ernsten Beschäftigungen, eine Broschure: De la guerre des Dilettantes, welche gegen Rossini gerichtet ist. Abends sah von Ortigue zweimal wöchentlich einige Freunde um sich versammelt; die Aufführung der Quartette, Beethovens, Haydn's, Mozart's war der gewöhnliche Gegenstand ihrer Unterhaltung. Unterdessen fanden von Ortigue's Freunde ihrem Provinzialen eine Anstellung an der Zeitung le Correspondent. Von Ortigue flog nach Paris zurück, trat sein Amt an, und veröffentlichte mit einem Postscript, worin Rossini's „Tell" ungetheilten Beifall wiederfährt, die vorhin besprochene Broschure: de la guerre des Dilettantes. Die Veröffentlichung dieses Werkchens sicherte von Ortigue einen Rang unter den damals sehr wenig zahlreichen Musik-Kritikern. Bald nachher erschien eine andere Broschure: Pélérinage de deux Provençaux de la Trappe de la St. Baume, welche später in den zweibändigen Roman la Sainte Baume verwandelt wurde. In diesem letzten Werke finden wir einen Abschnitt über Kunstphilosophie; an manchen Kapiteln steht oben eine Musikphrase, welche den Inhalt desselben andeutet. So deutet das Motiv aus Berlioz's fantastischer Symphonie „der Gang zur Hinrichtung" auf eine Volksprozessionsscene, die im Buche ausführlich erzählt wird. Während dieser Zeit hatte von Ortigue mit dem berühmten Abbé de Lammenais Bekanntschaft gemacht. Der Bewunderung und dem Verlangen zu folge, zu den Schülern dieses ausgezeichneten Mannes zu gehören, zog sich von Ortigue in die Einsamkeit nach Lachenaie zurück, wo Lammenais lebte. Hier begann er eine lange Arbeit über die Musik der Alten, wovon einige Fragmente in der Pariser Musik-Zeitung erschienen. 1830 kehrte von Ortigue nach Paris zurück, und blieb mit Herrn von Lammenais, obgleich dieser seines Anhängers Neigung zur Musik nicht billigen konnte, in engerer Verbindung. Nach der Julisrevolution übergab von Ortigue ein politisches Heft dem Druck: De la position des partis telle que la suite la revolution de 1830. Zugleich schrieb er die musikalischen Artikel in das Journal de l'avenir und in die Revue de Paris. Um diese Zeit lernte er Berlioz kennen, und wurde einer der wärmsten Anhänger dieses Künstlers. 1832 veröffentlichte von Ortigue die Schrift: le balcon de l'opéra. Ein Jahr nachher erschien ein bedeutendes Werk über die Orgel, wozu er einige seiner früher in die Université catholique eingerückten Artikel: Cours sur la musique religieuse, benutzte. Ein Jahr später erhielt er durch das Ministerium den Auftrag, ein Werk über „l'historie de la musique au moyen age particulierement en France zu schreiben, womit er augenblicklich beschäftigt ist. 1839 übertrug man seiner Sorge den Musikunterricht am College royal Henry IV. Seit einem Jahre verwaltet von Ortigue auch die Organistenstelle an der Kirche St. Thomas. Einige Zeit nachdem Berlioz seine Oper „Benvenuto Cellini" aufgeführt hatte, veröffentlichte von Ortigue eine Schrift: de l'école italienne et de l'école allemande à l'occasion de l'opera de Berlioz, die eben der Gegenstand jener Eingangs erwähnten Fehde wurde. Unstreitig aber hat von Ortigue alle Initiativfragen des Forschbreitens aufgeworfen und angeregt. Er war der Erste, welcher gegen Rossini auftrat, er machte die ersten Analysen über Beethovens Symphonien, er begrüßte Meyerbeer am ersten als den Mann, welcher alle Fesseln abschüttele; der Erste hat er auf Berlioz die künftige Hoffnung der Musik in Frankreich begründet. v. Ortigue opferte von jeher seine Wohlfahrt dem Vertrauen, sein Privatinteresse dem Kunstvortheile. Was er als wahr erkannte, sprach er mit bewunderswerther Unabhängigkeit aus, und in diesem Sinne müssen alle seine Arbeiten verstanden werden, die selbstständigen nicht minder als diejenigen, welche er in öffentliche Journale liefert, bei deren mehreren er, z. B. dem Correspondent, dem Memorial catholique, dem Courier de l'Europe, der Quotidienne,

Digitized by Google

dem Temps, dem National, der Université catholique, der Université rélégieus, der Revue de Paris, oder Gazette musicale, der revue francaisé etc., seit Jahren schon als beständiger Mitarbeiter thätig war.

G. Kastner.

Feuilleton.

Als Kuriosität mag angeführt werden, daß Hector Berlioz, der Gesanglehrer Bordogni, der Director der großen Oper Duponchel und der Sänger Cleyton in Paris zu Rittern der Ehrenlegion ernannt wurden; und daß Mozart's „Figaro's Hochzeit" wie Meyerbeer's „Robert" mit Nächstem in Constantinopel in Scene gehen.

Unterm 5. September 1823 mußte **Beethoven** an seinen Freund und Schüler Ries in London schreiben können: „Wäre ich nicht so arm, daß ich von meiner Feder leben muß, ich würde gar Nichts von der philharmonischen Gesellschaft nehmen (welche nämlich eine Sinfonie bei ihm bestellt hatte), so aber muß ich warten, bis für die Sinfonie hier (in Wien) das Honorar angewiesen ist. Um jedoch einen Beweis meiner Liebe und des Vertrauens für die Gesellschaft zu geben, so habe ich die neue Ouverture schon an sie abgeschickt. Mein Herr Bruder Johann, der Equipage hält, hat auch noch von mir ziehen wollen, und so hat er, ohne mich zu fragen, diese besagte Ouverture einem Verleger, Boosey in London, angetragen" u. s. w. — Jetzt steuern wir, um — ihm ein steinern Andenken zu setzen.

So eben komme ich mit der Anfertigung eines Katalogs sämmtlicher Kirchenmusikstücke, d. h. Messen, Motetten, Choräle im ein- und mehrfachen Contrapunkt und anderer Gesangstücke religiösen Inhalts, welche vom Beginn der Reformation an bis in die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts gedruckt wurden, zu Ende, und — wer sollte es glauben! — er enthält 11048 Nummern. Sie war eine eigene Liebhaberei — diese höllische Arbeit; doch mag ihre Fortsetzung nun ein wenig aufgeschoben bleiben; der arme Bibliothekenstaub — ist eine schlechte Speise, und das bald- und gaumzähnliche Durchfressen alter Literaturwerke oft um nur eines Namens willen kann auch die eisernste Ausdauer brechen.

An allen Ecken Europa's spukt's; dem Eisen wird es kalt und lang in der Scheide, und der Patronen Schweiß verfliegt vor Alter; und dennoch — sieht man unsern deutschen Diplomaten und Politikern ins Gesicht, so läßt sich hinter der wichtigen Miene und den langgezogenen Mundwinkeln eine wahre Badenase und ein gewisses gemüthliches Wohlbehagen nicht verkennen. Kein Wunder aber auch, wo so viel gesungen und gespfiffen wird als jetzt in Deutschland, da muß auch Luft seyn, zum singen. Während am Harze auf der alten Burg Scharzfels, deren weiter Hof das Blut manch' freitigen Hanghes einst trank, und die später Saugrafen und den edlen Grafen von Grubenhagen als sichere Stätte diente, bis französische Kugeln im siebenjährigen Kriege ihre himmelhohen Zeilen zu Trümmer zerschmetterten, — während drei mehr denn 200 Sänger sich versammelten und aus kräftigen Brustlehlen allen hannoverschen Kummer wegzufingen oder zu übertönen sich bemühten, feierten zu Halle a. d. S. die Liedertafeln aus Barby, Köthen, Dessau, Leipzig, Magdeburg und Zerbst unter Meister Schneiders Leitung am 25. Mai ein trauliches Sängerfest, und waren in Hessen und in Schwaben, am Rhein und an der Donau, an der Elbe und an der Oder nicht minder zahlreiche gleiche Versammlungen, ja kommen selbst von Sagneres aus den Pirenäen jetzt herüber vierzig Bergsänger (chanteurs montagnards), und wollen kräftig mit einstimmen in den deutschen Reihen nach ihrer Weise. Doch lassen wir sie; öffnen Herz und Ohr, Haus und Thor gerne den lustigen Fremdlingen, und denken, daß die schlechtesten Zeiten nicht sind und die schlechtesten Pulse nicht schlagen, wo Liebe zum Liede die Menschen vereint. Wer weiß ähnliche Momente zu ergehlen aus der Geschichte? — Der Minnesänger Bund etwa oder der Meistersänger Zunft? — Nun ja: wie lange könte aber der Ersten Leper? — die Wasserklang die Lüfte erfüllte, aus wilder Leidenschaft, Kampf- und Rachedurst das Gemüth erdrohte; und wie lange hielt der Letzten Einigung? — muß ich's sagen? — das politische Factionen alle Wahrheit und Tugend zerfleischten an einem moralischen Skandal. Jene allgemeine Lust zur Kunst, jene Feste alle, groß und klein, seit 1834 besonders wieder, sind der schönste, kräftigste Lebenshauch deutscher Nationalität, der ehrliche Triumph, den unsere Regierungen feiern nach langem Kampfe. Irre ich nicht, so wurden auf preußischem Boden sie erzeugt:

Wo man singt, da laß Dich ruhig nieder,
Böse Menschen haben keine Lieder.

Nicht ohne Interesse ist die Geschichte der Singschule zu Sagnéres, in welcher jene vorhin erwähnten Bergsänger erzogen wurden. Ein reicher Mann und großer Musikliebhaber hat sich verirrt, im dichten Wald allein sucht er schon mehrere Tage dergehens nach Unterkunft und Nahrung; da hört er endlich das Lied eines armen Hirten aus Sagnéres und dem folgend findet er Rettung, nachdem alle Hoffnung darauf ihn schon verlassen hatte. Dafür zum Lohne und Andenken nun stiftet er zu Sagnéres eine Singschule, in der an 200 Zöglinge, aber alle aus dem Hirten- und Bauernstande, unentgeltlich unterrichtet werden.

Weniger erbaulich ist das Resultat eines Processes, der kürzlich in Paris anhängig war. Aus demselben ergab sich nämlich, daß ein Dr. Cochet während der drei, sage drei Jahre, welche er (hört!) „Entrepreneur des succès dramatiques", d. h. auf gut deutsch: Anführer der besoldeten Claqueurs oder Klatschers, am Vaudeville-Theater war, einen reinen Gewinn von nicht weniger denn 163,000 Frcs. machte. O! des — — wenn ich nur das Wort sagen dürfte, was mir auf der Zunge schwebt! — Auf welchen Pfeilern ruht doch oft der Coulissenruhm! — wie fosthar in jeder Hinsicht sind nicht selten die succès dramatiques! — und doch — — wie flüchtig! — Miß Clara Novello schrint es einzusehen, und sucht daher Nerndte zu halten so reich als möglich, um, wenn der Ruhm zu Ende ist, doch — — der Ruhe zu genießen. Sie wird ihr werden ohnedin. Doch will sich manch' ernster Gedanke an jene Erfahrung knüpfen, worunter der über die bedauerlich lange Nase des gutmüthigen Publikums nicht der letzte ist.

In Lille hat sich eine Gesellschaft zur Beförderung der Künste und Wissenschaften gebildet, die ihren Wirkungskreis jedoch nicht über die Gränzen des Departements du Nord ausdehnen will, und weshalb auch um die Preise, welche sie auf gute Sinfonien, Ouverturen, geistliche Vocalmusik setzt, nur Angehörige jenes Departements werden dürfen.

Vor Kurzem starb zu Tours der französische Gelehrte und verdiente musikalische Schriftsteller Guillaume Andre Villoteau. Im Jahre 1759 am 6. September zu Brissemé (Orne) geboren, begleitete er 1798 den damaligen General Napoleon Bonaparte nach Egypten, wo er sich die meiste Zeit mit Beobachtungen über die Musik der orientalischen Völker beschäftigte, die er nachgehends in einem eigenen Werke wirte, dessen Inhalt vollständig in meinem Universallexicon der Tonkunst unter dem betreffenden Artikel angegeben worden ist. Auch schrieb er später (1807) Recherches sur l'analogie de la Musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du Langage.

In Dänemark war nun seit 40 Jahren schon kein anderes Choralbuch gebräuchlich als das von dem ehemaligen Flöten- und Claviervirtuosen und Königl. Gesanglehrer Hartnad Otto Conrad Zink: jetzt hat nun der Musik-Professor und Ritter des Dannebrog-Ordens C. C. F. Meyse zu Copenhagen, der überhaupt als genialer Ton-

Digitized by Google

setzer bekannt ist, ein neues herausgegeben, das auch allgemein eingeführt werden soll. Weyse war früher ebenfalls ein tüchtiger Clavierspieler; in neuerer Zeit hat er sich vornehmlich durch mehrere gelungene Opern- und Kirchen-Compositionen bekannt gemacht, als „Ludamo Höhle", „Floribella", Gelegenheits- und Fest-Cantaten, ein schönes Pater noster u. s. w. Ueberhaupt scheint Weyse derjenige Mann zu seyn, auf dessen starken Schultern allein jetzt noch die morschen Säulen dänischer Musikkunst ruhen, und von welchen abgenommen diese bald einst zusammenbrechen werden und sich verstreuen wie leichter Staub. Dänemark hat schöne Mittel, aber es fehlt ihnen ein starker, großer Boden der Ausbreitung, und die Centralisation, zu welcher Copenhagen sich hinneigt, hat nur mit zerrissenen und kleinen Reihen sich bis jetzt über es ausgebreitet. Eine Abrahamsen'sche Rührigkeit und unermüdliche Thätigkeit fehlt, und die Nerven des Mannes selbst sind allerschlaff.

Wenn das Horaz oder Juvenal oder Voltaire, oder auch Schubart und Rousseau erlebt hätten! — Was denn? — Daß eine Benefizvorstellung der Tänzerin Taglioni, welche am 20. Juni im königlichen Theater zu London statt hatte, und in welcher Donizetti's „Liebestrank" und der zweite Akt von Rossini's „Othello" aufgeführt wurden, in denen auch Pauline Garcia sang, keinen geringern Nettovertrag abwarf, als — 42,000 Francs, sage Zweiundvierzigtausend Franken. Nun — und wenn sie es erlebt hätten! — Sie hätten — wenn die Censur nicht wäre — Satyren gemacht. Auf wen? — auf das posierliche, launige Wesen, die Zeit. — Wie viel erhält ein deutscher Componist für die schönste Oper? ein deutscher Schriftsteller für sein bestes Werk? — Und was hat es jenem, was diesen gekostet, Opern und Bücher schreiben zu können, an Geld, Zeit und Mühe! — Uebrigens tanzt Mademoiselle Taglioni eben so vortrefflich als die liebenswürdige Pauline Garcia ohne Zweifel noch eine der größten dramatischen Sängerinnen wird.

Bei dem Verleger dieser Zeitschrift ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands und den angrenzenden Ländern zu haben.

Lehrbuch
der allgemeinen
Musikwissenschaft
oder dessen, was Jeder, der Musik treibt oder lernen will, nothwendig wissen muß. — Nach einer neuen Methode, zum Selbstunterricht, und als Leitfaden bei allen Arten von praktischem wie theoretischem Musikunterricht bearbeitet
von
Dr. Gustav Schilling,
mehrerer gelehrten und musikalischen Gesellschaften Mitglieder.

Ohngefähr 50 Druckbogen in gr. 8. mit vielen Notenbeispielen. In 4 ungetrennlichen Lieferungen à fl. 1. 21 kr. oder 18 gr.

Alle zwei Monate erscheint eine weitere Lieferung, und das Ganze wird unter allen Umständen in diesem Jahre noch fertig ausgegeben und kostet nur fl. 5. 24 kr. oder Thlr. 3. — Welch wichtiges und als das gesammte praktische Musikleben umfassend und durchdringend für jeden Musiker und Musikfreund unentbehrliches Werk wir damit dem Publikum übergeben, mag die erste Lieferung schon entscheiden, auf deren Umschlag auch eine Uebersicht des Inhalts des ganzen Werks abgedruckt ist.

Partiturkenntniß,
ein
Leitfaden zum Selbstunterrichte
für
angehende Tonsetzer
oder solche,
welche Arrangiren, Partiturlesen lernen oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen.
Von
Dr. Ferdinand Simon Gaßner,
Großherzoglich Badischem Hofmusikdirektor.

2 Bände. Erster Band Text. Zweiter Band Notenbeispiele.
Preis elegant geheftet fl. 5. 24 kr. oder Thlr. 3.

Ueber den Werth und die Nützlichkeit dieses Werkes, welches eine große Lücke in der Literatur ausfüllt, enthalten wir uns jeder Bemerkung, und verweisen deshalb auf die ausführliche und gründliche Beurtheilung desselben in Nr. 12 der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom 20. März d. J.

Anzeige.

J. Singer, Holzblaseinstrumentenmacher aller Gattungen in Karlsruhe im Großherzogthum Baden, dessen Arbeiten sich bereits des Beifalls von Kennern des In- und Auslandes, worunter Kalliwoda, Täglichsbeck, Lutz und Andere, zu erfreuen hatten, welchem auch im Jahre 1837 die Preis-Medaille für vaterländische Industriearbeiten ertheilt wurde, empfiehlt sich dem musikalischen Publikum unter Zusicherung prompter und billiger Bedienung.

* * *

Die Unterzeichneten haben mehrere von Herrn Singer verfertigte Holzblaseinstrumente geprüft und können dieselben sowohl hinsichtlich der Reinheit wie auch der Schönheit des Tones und überhaupt der soliden Arbeit aus vollkommener Ueberzeugung bestens empfehlen.

Karlsruhe, den 28. Mai 1839.

Dr. F. S. Gaßner, Großh. Bad. Hofmusikdirector; J. D. Baldenecker, Gr. Bad. Hofmusikdirector; H. Reuther, Gr. Bad. Hofmusikus; Ch. Beck, Gr. Bad. Hofmusikus.

Redakteur: Dr. C. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und der Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Kaiserslautern jeden Donnerstag. Preis für die 4 Quartale des ersten Jahrganges fl. 6. 6 kr. oder Thlr. 4. 16.

Erster Jahrgang. Nr. 16. 18. Juli 1839.

Aphoristische Beiträge zu einer Theorie des Beifalls.

(Fortsetzung).

III.

Begründung des modernen Kunstelements.

Wie einerseits der Beifall die Lebensluft des produktiven Talentes ist, der mächtige Hebel, mittelst dessen es sich in die Räume begeisterter Verklärung hinaufschwingt, so hält er uns auch andererseits den Hohlspiegel vor, in dessen Reflex wir das Leben, die Geschmacksstufe der consumirenden Menge in ihren feinsten Vibrationen zu beobachten vermögen.

Das produktive Talent strebt nach Anerkennung und Beifall; die Menge nach Genuß und Befriedigung. Während diese, gleich einem dürren Erdreich, nach dem Thau, der seine Schollen besuchten soll, nach den Blüthen lechzt, die auf die glühende Sandfläche des Alltagslebens niedersinken, und die Einförmigkeit des prosaischen Daseyns schmücken sollen, so streut das Talent seinen Köder aus, um das lustgierige Volk in den Zauberkreis seiner Magie zu locken, und die tausend divergirenden individuellen Anforderungen der Menge, in dem Brennpunkt der Strahlen seiner Wirksamkeit zu concentriren. Zwischen diesen gegenüberstehenden Tendenzen bildet sich nun eine Wechselwirkung, in welcher die produktive Kraft und der consumirende Geschmack sich gegenseitig erregen und beleben, und in deren stutendem Auf- und Niederschlag von Empfänglichkeit und Produktivität die Keime des Kunstlebens sich entfalten. Die Kunst belebt und nährt das Volk, aber dieses trägt und hebt die Kunst, und zwischen beiden muß im Schaffen und Genießen, im Fordern und Gewähren ein relativ entsprechendes Verhältniß bestehen, wenn die Kunst im Leben Wurzel fassen, Blätter treiben, Früchte erzeugen soll. Nie wäre wohl ein Sophocles, Phidias und Apelles erstanden ohne ein griechisches Volk; aber schlecht stünde es auch um den Ruhm griechischer Kunstbildung, wenn diese und andere Namen aus ihrer Geschichte gestrichen wären.

In dem unabweislichen Bedürfniß solcher Theilnahme des Volkes hat sich daher zu allen Zeiten die Kunst an diejenige Seite des Volkslebens und Volkscharakters angelehnt, welche jeweils in regster Bildsamkeit und Bewegung begriffen, und einem Gährungsprozesse, wie ihn das Zusammentreffen der Kunst und Geschmackselemente erzeugt, am meisten förderlich war. Nothwendig mußte diese Gährung um so mächtiger sich entwickeln, je rascher und höher die aufsteigenden Bläschen der Kunstproduktion in dem receptiven Elemente emportauchten, je williger und lebendiger dieses Element der schäumenden Bewegung sich anschloß, und je weniger träger und trüber Bodensatz zurückblieb. In fauler Jauche kann sich keine geistige Gährung bilden, und ein plumper Frosch, der aus dem Sumpfe auftaucht, wühlt nur den Schlamm aus der unsaubern Tiefe mit sich herauf.

Nun lehrt die Geschichte ein doppeltes Element, in welchem die Kunst im Laufe der Zeiten, je nachdem das Eine oder Andere in belebter Entwickelung begriffen war, ihre Wurzeln schlug.

In grauer Vorzeit, so sagt uns die Chronik, waren es erhabene religiöse oder patriotische Ideen, an welchen die Kunst die Fackel der Begeisterung entzündete. Sie lebten im Volke, begleiteten jauchzend den Flug des Künstlers, der dann in seiner, das gesteigerte Leben der Gesammtheit durchdringenden Wirksamkeit den höchsten Triumph empfing. Davon erzählen alte Pergamente erstaunliche Wunder.

Indeß hat das Rad der Zeit sich tausendmal umgeschwungen; das patriotische Feuer ist längst verglüht, und die Kunst, der Führung der Religion entronnen, hat sich, ein abenteuerlicher Vagabund, unter mannigfacher Verkleidung lange Zeit hindurch in der Welt umhergetrieben, und bald unter der Mönchskutte, und der Allongeperücke, bald in der Hanswurstjacke und im Pariser Moderoßthum ihr Glück versucht, wobei es ihr denn wohl oft hinderlich erging. — Endlich, siehe da, ist eine neue Aurora angebrochen; die Gewölke, welche die junge Sonne umhüllten, sind verdünstet, und das Kunstelement der modernen Zeit steigt, ein strahlender Feuerball, am Himmelsgewölbe leuchtend auf. Triumph! Triumph! eine neue Kunstära beginnt! Lobsinge dem Gott der Luft, des rauschenden stürmenden Genusses, der behaglichen pikanten Unterhaltung! Ihm hat das Volk seine Anbetung geweiht; er herrsche, sein Reich sei die Grundfeste der Kunst des civilisirtesten Zeitalters!

Mittlerweile bedarf der neue Herrscher eines Hofstaats und Gefolges; die Kunst aber macht ihre unverjährbaren Ansprüche auf Theilnahme und Anerkennung der Gesammtheit geltend, und verlangt Entschädigung für die mit der Zerstörung ihrer früheren Grundlage ihr entrissenen bei-

Digitized by Google

ligen Privilegien. Dafür weiß der Geist der Zeit sofort Rath zu schaffen — denn unerschöpflich sind die Hülfsquellen dieses neuen Proteus — und, o Wunder! bald gestaltet sich ein Surrogat, wie es den Elementen der neuen Zeit und den Organen der neuerstandenen Kunstempfänglichkeit entsprechender nicht hätte erfunden werden können. Wo die Lust, der Genuß, die Unterhaltung Alles mit hellen und bunten Farben schmückt, und in rauschende Bewegung setzt, da muß der finstere Ernst, die gemessene Ruhe, die stille Harmonie eiligst von dannen ziehen; so kam denn der Kothurn aus der Mode, das drückende Ceremoniell ward abgeschafft, die verschämte Sitte verwiesen, und eine neue Ordnung eingeführt, in der sich Alles nach Willkühr und Laune, jeder nach eigener bequemer Weise, ohne Zwang und Zurückhaltung, wie in einem öffentlichen Lustgarten umhertreiben darf. Jeder sucht, was ihm behagt, und greift nach dem, was ihm gefällt. Da giebt es auch keine Gränzwächter und Gensdarmen, keine Zollstätten und Schlagbäume, und in dieser glücklichen Verwirklichung des Traumes einer allgemeinen Geschmacksfreiheit entwickelt sich ein unermeßlicher Verkehr, in welchem die mannigfaltigsten Früchte aller Zonen, die seltsamsten Erzeugnisse menschlicher Erfindung wohlfeilsten Preises von Hand zu Hand wandern; die Münze aber, um welche alle diese Kostbarkeiten zu haben und zu genießen sind, und mit welcher die Kunst für ihre, im Sturme der eingetretenen Geschmacksumwälzung konfiscirten Güter und Gefälle entschädigt wird, sind die Beifallsbezeugungen, die, nach dem Werthe der Waare, mittelst der bereits geschilderten Geschmacksorgane, in Zeitungsloh, Beifallsgeschrei, Händeklatschen, Stampfen, Klopfen, Herausrufen, Kränzewerfen u. s. w. auf den Altären der Kunst geopfert werden.

So finden wir unsere Theorie durch die Geschichte bestätigt; die äußeren Geschmacksorgane sind, im Gegensatz jener unkörperlichen, nur in mystischen Träumen schwebenden Potenzen, in ihr gebührendes Recht eingewiesen: sie entsprechen vollkommen dem Drang nach Lust, und Genuß und schäumendem Vergnügen, auf welchen die moderne Kunst ihre Herrschaft gebaut hat; und die Lebensäußerungen dieser Organe schwingen sich wie auf Jakobs Leiter in gesteigerten Huldigungen, mit Dampf und Brausen, bis zum Throne der modernen Kunstideale hinan. Je tobender der Beifall, desto höher das Kunstwerk; je unmäßiger der Genuß, desto unbändiger die Extase; je mehr Kränze, desto mehr Ruhm: je mehr Geschrei, desto mehr Wolle.

Wohl uns! die Kunst hat ihren Stuhl auf Säulen bereitet, die in das innerste Lebensmark der Generation hinein reichen: besorgen wir nicht, daß er je in Trümmer sinke!

IV.

Kunstathmosphärische Beobachtungen. Kunst- und Geschmacksmesser.

So haben wir denn die Höhe erstiegen, von welcher aus wir, nach den magnetischen Schwingungen des Beifalls, die Mittagslinie des Kunstsinns, zu bestimmen vermögen: versuchen wir es nun, die kunstathmosphärischen Einflüsse auf den Beifallsorganismus eines modernen Publikums bildlich darzustellen, um hieraus einen Maaßstab zur Beurtheilung der jeweiligen Höhe des Produktionsvermögens und der Kunstempfänglichkeit zu gewinnen.

Wie ein milder Sommerregen, durch den sich am jenseitigen Gewölbe ein farbiger Regenbogen spiegelt, ein erquicklicher Thau, ein leichter Morgenwind, der, von Blüthendüften geschwängert, über die Fläche eines glatten Sees hinstreift, in diesem eine kaum in dem Kräuseln der Wellen erkennbare Bewegung erzeugt; ein gewitterschwangerer Sturm aber, aus schwarzen Wolken mächtige Wasserströme entlandet, die Tiefen des Sees aufwühlt, und die Fluthen in wild schäumendem Wellenschlage emporschleudert: so müssen auch in der modernen Kunstschöpfung die Eindrücke mit einer quantitativen Derbheit und physischen Gewalt, mit eindringlicher Kraft und Schwere auf den Beifallsorganismus anprallen, damit dieser seine Lebenskraft und Energie entfalte, und in elastisch schwingende Bewegung gesetzt werde. Je handgreiflicher, materieller, derbsinnlicher der Eindruck, je dichter die Masse und schwerer das Gewicht, je schwindelnder die Fallhöhe, aus welcher die Kunstmeteore herabstürzen, um so mächtiger die Erschütterung der Organe, um so anhaltender der Sturm des krampfhaften Beifalls. Hier finden wir das Kriterium des modernen Kunstwerks; dahin muß das Streben des auf der Höhe der Zeit stehenden Talentes gerichtet seyn — Hic Rhodus, hic salta. Denn je milder die Gewalt, je leichter, durchsichtiger, ätherischer das Kunstphänomen, je sanfter und geistiger dessen Eindruck — desto schwächer die Spannung, der Schwung der Organe; im umgekehrten Verhältniß des Volumen's, der Derbheit und Plumpheit, vermindert sich der Eindruck; er zerfließt am Ende in Nichts, oder verschwindet gar in das minus, nämlich in das träumerische, außerhalb der physischen Schöpfung liegende, Gebiet der rein seelischen Impressionen.

Wie es aber in diesem schauerlichen Reiche aussieht, brauchen wir unseren aufgeklärten Lesern nicht erst zu sagen: wohl wissen sie, daß dort eine Athmosphäre weht, deren mephitische Dämpfe zerstörend auf den physischen Geschmacksorganismus einwirken, und alle Regsamkeit desselben lähmend unterdrücken. Gedenken wir nur der bekannten Erscheinung, daß, wenn je einmal ein Lufthauch aus der Sphäre der seelischen Eindrücke herüberweht, alsbald eine Verstimmung und Unbehaglichkeit sich äußert; da zeigt sich in Parterre und Logen ein unruhiges Hin- und Herrücken, ein unheimliches Flüstern, ein halblautes Gähnen; die Augenlieder drücken schwer, das Haupt senkt sich, der Körper erlahmt; der Saal entleert sich, die Luft wird dünner, und am Ende bleiben nur noch wenige schwache Nervensysteme, gebannt von dem Zauber dieses übersinnlichen Magnetismus, in dem weiten leeren Raume zurück. Der Geschmacksorganismus ist aus seinen Fugen gerückt, der Mechanismus seiner Bewegung gelähmt; es ist die höchste Zeit, sich vorzusehen, damit nicht ein schwereres Unglück, eine zehrende Geschmackepidemie ausbreche.

Digitized by Google

Wäre nun der Geschmacksorganismus eines achtbaren Publikums eine cohärente flüssige Masse, ohne heterogene Bestandtheile, wäre seine Bewegung durch gleichartige stabile Gesetze normirt, so ließe sich, wie an den Ufern der Ströme zur Messung der jeweiligen Wasserhöhe, wohl auch ein Behikel erfinnen, welches die Stromböhe des Beifalls, die niedere oder höhere Temperatur, die wechselnde Schwere der Geschmacksathmosphäre anzeigte, und somit einen sicheren Maaßstab zur Beurtheilung jedes Kunstwerkes, und jeder Kunstleistung gewährte: sicher ein Instrument von unschätzbarem Werth, da es die Leitung der Kunstanstalten zum leichten Kinderspiele machen, den Schriftstellern und Tonsetzern eine gründliche Basis zur Berechnung der Erfolge ihres Talentes darbieten, den Rezensenten ihren Beruf ungemein erleichtern, und dem darstellenden Künstler es möglich machen würde, beim Auftreten vor jedem Publikum sich sein Facit zum Voraus zu berechnen.

Allein so leicht ist uns die Aufgabe nicht gestellt. Der Geschmacksorganismus eines jeden Publikums ist in tausend unterschiedene Persönlichkeiten getheilt, deren jede, wie verschieden auch die Kunstempfänglichkeit seyn möge, auf selbstständiges Gelten unbedingten Anspruch macht. Zufällige Einflüsse beherrschen die unstät kreisende Menge; ein gemeinsam bindendes Element ist nicht vorhanden, und Jeder streckt nach Luft und Behagen seine Fühlhörner nach allen Richtungen der Windrose hinaus. Den möchte ich kennen, der mitten in diesem anarchischen Gewühle ohne Sonderung und Abwägung des Gewichtes der verschiedenen Geschmackskategorien ein irgend constantes Resultat über die Höhe des Geschmacks und die objektive Eindringlichkeit eines Kunstwerkes zu abstrahiren vermöchte.

Insbesondere ist aber hierbei die betrübende Thatsache nicht zu läugnen, daß wie im Protestantismus, so auch in der Kunst eine Art des Mysticismus eingerissen, und eine Sekte von Kunstsepariatisten, oder Spiritualisten sich von der Masse des rechtgläubigen Publikums abgelöst hat. Sie wollen durchaus die Natur der Dinge umkehren, und die Wirklichkeit, die, weil sie ist, darum auch gut ist, auf den Kopf stellen. Gegen das herrschende Geschmacksprinzip treten sie in direkte Opposition, und träumen sich in jene finstere Zeiten zurück, wo die Sonne der neuen Kunst noch im Nebel der Zukunft begraben, und die Organe des neuen Geschmacks noch unentwickelt unter Haut und Fleisch verborgen lagen. Sie sind es, die in den Reihen des orthodoxen Parterres Spaltung und Zwietracht säen, und wenn bei dem Eindringen der seelichen Influenzen die Bänke sich eiligst entleeren, in dem öden Raume zurückbleiben und ihren mystischen Opferdienst begehen. Hört man auf ihre Reden, so sollte man glauben, daß die Herrschaft der Kunst erst da beginne, wo der materielle Eindruck sich vergeistigt, und die Seele in den leichten Räumen jener ätherischen Athmosphäre, harmonisch getragen, einherschwebt. Sie wollen darum von sinnlichen Eindrücken, wenn sie in ihrem Kerne nicht den geistig electrischen Funken bergen, durchaus nichts wissen; sie verschmähen mit Widerwillen das, was man im modernen Sprachgebrauch „ästhetischen Pfeffer“ (den Effect) nennt, und fristen ein beschaulich-aseetisches Leben bei magerer homöopathischer Kost, die sie, sonderbar genug, für zuträglicher halten, als jene üppig und gaumenrecht appretirte Tafel, an welcher sich die übrige gebildete Welt so wohl seyn läßt. Dabei glühen sie von blindem Eifer für ihre Lehre, und dünken sich in ihrem Wahne stolz und erhaben über die Ungläubigen, wofür sie die respektable Masse der Andersdenkenden, auf alle Gefahr hin, unverhohlt erklären, und dabei die Absicht nicht verbergen, die Herrschaft des neuen Kunstelementes zu untergraben, und die Zeit im Krebsgange wieder unter das Joch der alten Kunstideale zurückzuführen.

Wenn nun eine solche Schaar fanatischer Ketzer und Oppositionsmänner sich in die Versammlungen der Getreuen eindrängt, die Reihen derselben theilt, die Vibration der Beifallsorgane dämpft, wenn sie durch starrsinnige Apathie oder positive Aeußerung des Mißfallens eine Gegenwirkung erstrebt, und sogar nicht selten, im Widerspruch mit der offenbaren Stimme der Mehrheit, laute Anerkennung da zollt, wo doch entfernt nicht eine Spur eines Lustgefühles auf die Geschmacksorgane zu entdecken ist: da muß es wahrlich schwer fallen, aus den Beifallsäußerungen ein reines Resultat zu schöpfen, wenn man nicht auf das genaueste unterscheidet, was davon der normal gebildeten Majorität und was revolutionären Umtrieben dieser Spiritualisten angehört. Zudem ist nicht zu verkennen, daß dieses mystische Treiben schon manches schwache Gemüth verführt, die Sekte schon manchen Proseliten gemacht hat, und, wir fürchten nur allzusehr, über kurz oder lang zu einer wirklichen imponirenden Macht heranwachsen dürfte, die man am Ende nicht allein dulden, sondern ihr sogar, wenn auch mit offenbarem Nachtheil, Bürgerrecht und Stimmrecht einzuräumen genöthigt seyn möchte.

Wir haben lange hin- und hergesonnen, wie die Sache anzugreifen, um diese Schwierigkeit zu überwinden, und unserem Systeme den letzten Eckstein einzufügen und die letzte Rundung zu geben; endlich ist uns zur guten Stunde ein glücklicher Ausweg eingefallen.

Wie nämlich für die erleuchtete Majorität der Kunstwerth nur in dem höheren oder geringeren Schwunge der äußeren Beifallsorgane seinen Maaßstab findet, dagegen umgekehrt die spiritualistische Sekte den idealen Werth nach der Intensivität der seelichen Einwirkung fixirt haben will, und wie wir die Anmaßung und den Muth nicht haben, über die Richtigkeit der einen und ändern Theorie kathegorisch abzusprechen, vielmehr vorziehen, verföhnend zwischen die Streitenden zu treten, und jedem nach seinem Standpunkte das gebührende Recht wiederfahren zu lassen, — so glauben wir, daß es fast Noth thut, einen doppelten Maaßstab, eine doppelte Scala, nach oben und außen für die sinnlichen äußeren Geschmackseindrücke, nach innen, in die Tiefe für die seelichen Einwirkungen aufzustellen, so zwar, daß beide Scalen in dem in der Mitte liegenden Indifferenz- oder Nullpunkte zusammen träfen. Da hätte nun jeder nach dem Glauben, den er geschworen, die freie Wahl, ob er auf der einen Stufenleiter aufwärts, oder auf der andern unterwärts zählen, oder vielleicht nach einer Combination der Resul-

Digitized by Google

tate beider Scalen seine Rechnung stellen will. Für die Materialisten wie für die Spiritualisten gleich brauchbar würde dieses Instrument zur Bestimmung sowohl jedes Kunstwerthes, wie auch der Geschmacksstufe jedes Publikums dienen.

Denn nimmt man den Werth eines Kunstwerkes in concreto als bestimmt, als eine fixe Größe an, so zeigte die Scala des Geschmacksmessers (nach oben oder unten, wie's beliebt) die Quantität und Qualität des Eindrucks, somit den Grad der Empfänglichkeit des Publikums; ist aber dieser letztere bekannt, so giebt das Steigen und Fallen des Kunstmessers den Werth des Kunstwerks an. Daraus ließen sich denn von Jahr zu Jahr die statistischen Resultate zu einer Uebersicht des allgemeinen Zustandes der Kunst fasslich zusammen tragen, und die Journalistik, so selbst wenn die Civilisation, wie bisher, so fortschreitet, die Volkskalender würden dann eine höchst lehrreiche Rubrik mehr erhalten. Die Kunstanstalten würden hierdurch der Nothwendigkeit enthoben, sich bei ihren Speculationen des bisherigen, alles kunstphilosophischen Anstrichs entbehrenden, und überdies — weil der erste Einsatz immerhin auf's Spiel gesetzt wird — mit Risico verbundenen Maastabes der Kasseneinnahme zu bedienen. Ohnehin hastet hieran eine levis notae macula, man scheut sich, damit offen herauszurücken, und während allerwärts nach Thalern und Gulden gerechnet wird, will man doch immer den Anschein haben, als ob alles nur um der Kunst und ihrer Ideale willen geschehe.

Der wesentlichste Vortheil unserer Erfindung kömmt aber offenbar der Wissenschaft, der Kunstphilosophie, Psychologie und Pathologie zu gut; die erstere gewinnt dadurch einen festen Boden in der anschaulichen Wirklichkeit, die zweite einen reichen Schatz praktischer Erfahrungen zur Bestätigung ihrer Theorien, und die letzte eine sichere Grundlage für die leider noch wenig urbare Kunst, die Geschmackskrankheiten zu erkennen und zu kuriren.

Wir selbst aber preisen die unsterblichen Götter, die uns gewürdigt haben, das Organ dieser hochwichtigen und heilsamen Entdeckung zu werden. Leider besitzen wir von der Mechanik auch nicht die geringste Kenntniß, und sind darum nicht im Stande, nähere Angabe über die Construktion des fraglichen Kunst- und Geschmacksmessers an die Hand zu geben. Bei dem hohen Aufschwung, den die Mechanik in unserer industriellen Zeit genommen, wird sich aber sicher der Mann finden, welcher ergriffen von der Erhabenheit und Gemeinnützlichkeit des Gegenstandes, und angeregt durch die sichere Hoffnung auf reichen Absatz, die Aufgabe praktisch zu lösen, und das Instrument zu construiren unternimmt.

Zu diesem rühmlichen Unternehmen rufen wir die gesammte mechanische Künstlerschaft auf, und sind bereit, wenn es der Sache frommen kann, auf einige Actien selbst zu subscribiren.

V.

Ueber theatralischen Beifall.

(Seufzer eines Spiritualisten) *).

Mit einem Gefühl der Wehmuth betreten wir den Boden, auf welchem um die höchsten Interessen der Kunst so mancher heiße Kampf gestritten worden, und ein Schauer befällt uns, wenn wir die Geister der Heroen, die hier den unvergänglichen Lorbeer errangen, und hinter ihnen die bleiche Schaar der Schatten, die im Kampfe um die sieggekrönte Unsterblichkeit untergingen, gleich Nebelgestalten vor unserem Geiste vorübergleiten sehen, und wenn wir bedenken, wie oft die Gunst des Beifalls in dem dröhnenden Schallen der Hände unwürdig und besinnungslos vergeudet wird, ohne zu ahnen, daß in diesem verhängnißvollen Geräusch die Schicksale der Kunst unheilschwanger verborgen liegen.

Es gleichen die Theaterhallen dem alten Marsfelde, wo das souveräne Volk im unverkürzen Besitze des unveräußerlichen Rechts schonungslos sein Richteramt verwaltet, stolz auf diesen letzten unangetasteten Ueberrest angeborner Freiheit, und man kann sagen, daß, wie nicht selten das theatralische Element in den Sälen der Volksrepräsentation sich niedergelassen, so umgekehrt die Freiheit in die Räume des Theaters sich geflüchtet hat, und dort in dem Gedränge der bunten Menge, von den Sperrsitzen bis hinauf zu dem Dunstkreis der Gallerien sich in ungehemmter Kraftfülle bewegt. Seitdem im Strom der Zeit mit den Zünften und Klöstern auch die Kunstaristokratie versunken ist, hat die bessere Einsicht, das reinere Gefühl ihren Einfluß auf die Massen eingebüßt, und man sollte überall, wo dies nicht schon ist, auf den Giebeln von Thalia's Tempeln das Symbol der unbeschränkten Freiheit und Gleichheit, die rothe Mütze aufpflanzen. Denn hier steht jeder für sich selbst, jeder gilt dem andern gleich; der grübelnde Philosoph, wie der schlichte Taglöhner, alle haben gleiche Ansprüche, alle dürfen sich in gleichem Maaß von dem heiligen Geist überschattet glauben, und setzen die Kraft ihrer Hände mit gleichem Rechte ein. Hier gilt nur, wie in politischen Fragen, das physische Uebergewicht, die Schwungkraft der Muskeln.

„Weh dir!“ so ruft es dem darstellenden Künstler zu, „weh dir, daß dir bestimmt ward in unserer Zeit dein Loos zu erfüllen, und deine Richter, ein zusammengewürfelter anarchischer Haufe, keine Gewähr der Intelligenz und Gewissenhaftigkeit dir bieten!“ Weh dir, daß du ein Enkel bist.

Wohl scheinen die Künste der Darstellung (des Mimen, Sängers und Instrumentalisten) in Bezug auf die Würdigung und Anerkennung ihres Werthes gegen die anderen Künste in wesentlichem Nachtheil zu stehen. Es sind Künste, die allein in der Zeit, im Fluge des unaufhaltsam enteilen-

*) Wir haben diesen Aufsatz zufällig unter zerstreuten Papieren aufgefunden und fügen denselben hier bei, nicht als ob wir mit den darin geäußerten, übergespannten Ansichten harmonirten, sondern um unseren Lesern einen Begriff in nuce von den Glaubenssätzen der mystischen Oppositionsfetzen zu geben.

Digitized by Google

den Augenblicks wirken und sich darstellen, denen nur die flüchtige Secunde zur Aeußerung ihres intensiven Lebens verliehen ist. Während Maler, Plastiker, Dichter und Compositeur ihre Werke für die unermeßliche Zukunft erschaffen, und wenn der göttliche Funke sie durchglüht, die sichere Bürgschaft ihnen gegeben ist, daß wenn auch die Zeit, der sie voranellen, eine würdige Anerkennung nicht gewährte, doch die partheilos richtende Nachwelt ihren Aschenkrug mit immergrünem Lorbeer bekränzen werde, sieht sich der darstellende Künstler in seinen Ansprüchen auf Ruhm des Beifalls beschränkt auf einen geringen Theil der Mitlebenden, auf eine Spanne Zeit, die, schnell vorüberrauschend, wie der zuckende Blitz des Genusses, mit der Erinnerung der Mitwelt, die den Eindruck seines Werkes empfing, nur zu bald in dem Nebel der zurückweichenden Vergangenheit erbleicht. Auf die plastische Wirkung der Darstellung, soweit sie dem Künstler durch eigene Wahrnehmung kund wird, und auf diese allein reduzirt sich der Lohn seiner opfernden Hingebung an die Ideale; denn kein Mittel giebt es, und selbst die Poesie der Sprache vermag nicht den Eindruck zu verewigen, und für diejenigen wieder lebendig zu machen, die ihn nicht durch die Darstellung selbst unmittelbar empfangen haben. Wohl kann der Name im Buche des Ruhmes eingezeichnet werden — das Kunstwerk selbst ist auf ewig dahin!

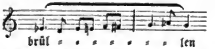
Finden wir aber in solcher Weise die Künste der Darstellung ungünstig bedacht, so sind wir darum um so mehr berufen und verpflichtet, dem wahren Genius, der in der Kunstdarstellung seinen Beruf gefunden, durch den laut und schrankenlos gespendeten Beifall der Mitlebenden dafür schadlos zu stellen, daß er für sich von der Nachwelt nichts zu hoffen hat, und es fördert die Erfüllung dieser Verpflichtung gewiß noch der besondere Umstand, daß wirklich auch die darstellende Kunst, insbesondere die Schauspielkunst und der dramatische Gesang, in ihrer Wirkung auf die Seele jeden Eindruck einer anderen Kunstgattung an schlagender, eindringlicher, drastischer Kraft bei weitem überbietet.

(Schluß folgt).

Kritik.

Berlin bei Bechtold und Hartje: Gott ist die Liebe! Hymnus für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasesinstrumenten, componirt und allen Männergesang-Vereinen gewidmet von O. K. F. W. Schulz, Cantor, Organist und Lehrer in Prenzlau. Partitur. Op 7. Pr. 1 Rthlr.

Ein kräftiger, imposanter Hymnus, dem, gehörigen Orts und zu passenden Zwecken, aber auch mit energischen Mitteln verwendet, seine ergreifende Wirkung nie fehlen wird. Mit einem Allegro maestoso in C und C-dur, mit vollem Blaechor anhebend, geht er nach kurzer Durcharbeitung des Hauptmotivs in As-dur über, wo die vier Stimmen solo und ohne alle Instrumentalbegleitung in mehr lyrischer Haltung, Tempo adagio, den eigentlichen Gesang „Gott ist die Liebe!“ mit sanft bewegter und in ihrer Einfachheit auch sehr angenehmer Melodie vortragen, bis in nachahmenden Formen der ganze Chor Allegro C-dur wieder eintritt, und endlich sich, nach einem kräftigen Unisono, wobei übrigens bei den Worten „Mag sein Donner brüllen“ ꝛc. das nur zu sehr malende



in allen vier Stimmen hätte vermieden werden sollen, und nach manchen lebhaften harmonischen wie melodischen Wendungen, in den Schlußsatz entwickelt, den ein kurzer Fugensatz in der Quarte auf den Worten: „Dein ist das Reich“ ꝛc. mit sogenannter großer Cadenz zuletzt vollkommen zu Ende führt. Originalität atmet das Werk nicht, wenigstens nicht in der Art, daß als eine besondere Eigenschaft an demselben sie hier hervorgehoben werden könnte und dürfte; aber die Stimmen sind natürlich gehalten, und der Verfasser beweist, daß er seinen vierstimmigen Satz versteht, und daß kein Streben und Ringen nach, oft doch nur scheinbarer Originalität ihn hinreißen kann, aus einem Gebiete herauszurreten, dessen Gränzen und Absichten er sich vollkommen bewußt ist. Die Begleitung tritt überall nur kräftigend, stärkend und leitend hinzu, und wie gesagt — zweifle ich nicht, daß der Hymnus, wo er auch vorgetragen werden mag, stets gerne gehört werden, ja selbst einen tiefer gehenden Effekt machen wird. Am meisten geeignet scheint er mir zur Aufführung bei kirchlichen oder bürgerlich-religiösen Feiern, wo die Herzen des Volkes sich vereinen zu einem Preis und Dank des Allmächtigen und Allgütigen. Auch unterliegt seine Aufführung, eben seiner so sehr populären und reinen Haltung wegen, durchaus keinen Schwierigkeiten. Wo kein vollständiger Blaschor vorhanden ist, läßt sich die Instrumentalbegleitung auch recht wohl vermindern, ohne der Wirkung des Ganzen dadurch sonderlich zu schaden. Ich empfehle die aufmunternde Gabe denen, denen sie schon vom Geber gewidmet wurde, aus bester Ueberzeugung, und sie werden zum Dank bereit seyn. Ein paar kleine Druckfehler findet der Erfahrene selbst.

Prenzlau bei Carl Vincent: Darstellung einer leichten Methode, das Pianoforte ꝛc. zu stimmen, von demselben Verfasser. 1839.

Herr Schulz schlägt zur Erleichterung der schwierigen und selten vollkommen gut ausfallenden Stimmung des Pianoforte vor, eine Art Flageoletzug, den er dann auch näher beschreibt, an diesem Instrumente über seinen Saiten anzubringen, und meint, indem ein solcher Zug jedesmal die Octave oder Quinte einer Saite erklingen lasse, sei es nachgehends leicht, entweder die Octave unisono oder die Quinte etwas unterschwebend darnach zu stimmen. Die Sache hat viel für sich; allein da ich aus Erfahrung weiß, daß auch der beste Stimmer nicht im Stande ist, nach bloßem Gehöre zwei Töne vollkommen rein im Einklange zu stimmen, noch weniger er also auf

Digitized by Google

diese Weise die Gleichmäßigkeit des Unterschwebens der Quinten treffen wird, und das trügerische Ohr bei dieser Stimmungsart doch immer der letzte und entscheidende Richter bleibt, so muß ich unter allen Bedingungen doch, der von Herrn Schulz Eingangs seiner Schrift ausgesprochenen Ansicht zuwider, der Scheibler'schen Stimmungsmethode den Vorzug geben und sie für die bis jetzt unübertroffene, ja für diejenige erklären, die niemals wohl übertroffen werden kann, da sie auf einer mathematischen Genauigkeit beruht. Ich besitze selbst den dazu nöthigen Gabeln- und Pendel-Apparat. Ich habe es versucht, und einen sonst sehr tüchtigen Stimmer einen Ton meines Flügels mit einer der Gabeln unisono stimmen lassen; als er ihn für rein erklärte und ich selbst auch ihn für vollkommen rein hielt, stellte ich den Pendel und eine andere Gabel nach Scheibler'scher Stoßtheorie auf, und es ergab sich, daß zu einem vollkommenen Unisono noch drei Schwingungen fehlten. Wo man so genau die Tonhöhe berechnen kann, da hat alle Muthmaßungs- und Wahrscheinlichkeitstheorie ein Ende. Auch ist bei der Scheibler'schen Methode nicht, wie Hr. S. meint, das Ohr, sondern Auge und Ohr der letzte Richter, und jenes, das viel bestimmter urtheilt, mehr noch als dieses. Der selige Scheibler hatte vor mehreren Jahren, bei seiner Anwesenheit in Stuttgart, die Gefälligkeit, selbst mich mit dem ganzen Wesen seiner Methode bekannt zu machen, und so erstaunt ich damals über deren Resultate war, muß ich aufrichtig auch hier bekennen, daß zu deren Anwendung wahrlich keine sonderliche Uebung gehört, und Jeder leicht selbst im Stande ist, darnach sein Instrument vollkommen rein zu stimmen. Auch sind bei der letzten Vereinfachung des Apparats die Kosten der Anschaffung desselben nicht sehr groß. Ueberdem will mir nach reiflichster Ueberlegung noch immer nicht die Ueberzeugung werden, einmal daß ein Flageolettzug, wie Hr. Schulz ihn zu dem Ende am Claviere will, wirklich mit vollkommenster Präcision sich anbringen läßt, und dann, daß ein solcher Zug nicht eben so gut auch der Dauer der Stimmung geradezu schaden könnte, als jener müssige Jagottzug bei häufigem Gebrauche und das Verschieben der Claviatur, so wie ich denn auch mein Instrument nicht dazu hergeben möchte, eine Pedalclaviatur daran anzubringen, wie sie Hr. S. im Anhange zu seiner Schrift vorschlägt. Die Regeln, welche er pag. 7 über das Aufziehen neuer Saiten giebt, sind gut, aber besser noch möchte die Bemerkung sepn, daß man jede Saite, ehe man sie aufsteht, an den Anhängestift gehängt, mit einem trockenen weichen Leder fest reiben und recken muß und in dem dadurch erhitzten Zustande dann aufziehen, welcher bezweckt, daß sie augenblicklich sich so viel dehnt, als ihr Metall nur zuläßt, und somit nachher feste Stimmung hält, wie auch, daß sie, wenn ihr Körper irgendwo nicht ganz fest ist, augenblicklich springt. Die Wahrheit dieses Satzes hat sich mir durch vieljährige Erfahrung bestätigt.

Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen: Lyrische Gedichte von Th. Moore Esq. in deutscher Uebertragung von C. Reinhold, und in Musik gesetzt von Heinrich von St. Julien. Englischer und deutscher Text. Op. 7, erstes Heft. Preis — auf unserem Exemplare nicht bemerkt.

Schon die Wahl der Texte beweist, wie sehr der Componist die Formen versteht und beherrscht, in welchen er seine künstlerischen Eingebungen zur Anschauung bringt und bringen will. Das ist ein Vorzug, welcher für sich allein beinahe das vollkommene Gelingen des Werks selbst dann verbürgt, da er ein künstlerisches Bewußtseyn, eine geistige Kraft voraussetzt, die über der Idee und dem empathischen Erguß als höhere ordnende Regel gleichsam schwebt. Aber ein bedeutendes künstlerisches Talent auch, eine künstlerische Durchbildung und eigenes Vertrauen auf dieselbe läßt eben diese Wahl uns nicht minder schon bei dem Verfasser erwarten, da uns aus den Gedichten Th. Moores ein Schmelz und ein Schimmer hervorstrahlt, der so blendend wirkt, daß nur die geübte Seele den ächten Gehalt unter diesem Ueberwurfe von Blumen, Perlen und Edelsteinen deutlich herausfühlt, und solches Herausfühlen doch vor allen Dingen dazu gehört, soll Wahrheit auch und künstlerische Treue der Darstellung in die Composition kommen. Schlagen wir das Heft auf, und prüfen, wie und ob der Verfasser ein solches Vertrauen zu sich hegen durfte. In der That, eine fleißige Schule leuchtet durch die Arbeit, ein tiefes zartes Gefühl durch die Auffassung, und eine Hingebung an die edle, klare Natürlichkeit des Dichters durch die Melodie, daß wir nicht anders können, denn diese Lieder als zu den glücklichsten Erscheinungen ihrer Art in der neuern Zeit gehörend bezeichnen. Wenige Componisten möchten seyn, bei denen so unverkennbarer Beruf und Talent für diese Art der Tondichtung hervortritt als bei dem Verfasser. Die deutsche Uebertragung mußte bie und da etwas steif im Ausdruck werden, da genau das Versmaß und die rhythmische wie logische Accentuation der englischen Worte beibehalten werden sollte, doch ist sie in dieser erfreulichen Berücksichtigung noch immer eine der gelungensten, welche mir seit langer Zeit unter den Uebersetzungen ausländischer musikalischer Texte vorgekommen ist, und ich möchte Nichts mehr wünschen, als daß die Herren Bearbeiter so mancher französischer Opern und anderer Gesangstexte sie sich zum Muster nähmen. Als wenn auf jedes Wort und jeden Gedanken sich auch jeder Ton und jeder melodische Satz anwenden ließe! — Da geschieht es denn, daß der Franzose, Italiener und Engländer einen Accent in seine Melodie legt, wo wir denselben, des Textwortes wegen, nicht anzubringen vermögen, und daß in jenem Vertrage dann die Melodie ganz anders klingt als in dem unsrigen, — Niemand zur klaren und richtigen Anschauung kommt. Die Einfachheit, in welcher Hr. von St. Julien die Melodie sowohl als deren Begleitung hielt, thut wohl, denn es ist jene edle, erhabene Einfachheit, die nur um ihrer Wahrheit des Ausdrucks willen sich jedes äußern Zierrathes entblößt; jene lyrische Einfalt, die um der Kräftigkeit und Fülle ihres Ausdrucks willen sich mit keinem Fremden vermischt. Im Ganzen sind sechs Lieder in diesem Hefte enthalten. Am meisten sprach mich das zweite an. Voll des reinsten Gemüthes ist das Rondo „Gute Nacht": jede Note, jeder Ton wirkt hier erquickend, selbst das kleine naive Ri-

Digitized by Google

tornell nicht abgerechnet. Es soll mich freuen, bald das zweite und dritte Heft dieser Lieder anzeigen zu können.

Dr. G. Schilling.

Correspondenz.

Auszüge aus holländischen Privatbriefen.

Sie werden nicht von mir erwarten, daß ich alle deutsche Zeitschriften, welche in einer mehr oder weniger engen Beziehung zu unsrer Kunst stehen, lese; aber aus dem, was mir davon noch zu Gesicht kam, habe ich ersehen, daß gar viele irrige Ansichten und Nachrichten dort drüben bei Ihnen, namentlich über die jetzigen Künstler und Componisten Hollands verbreitet sind. Es muß Ihnen, der den ganzen Erdkreis jetzt, möchte ich sagen, in den Kreis seiner Kunstbeobachtungen zieht, daran liegen, auch über uns hier und namentlich unser Personale etwas Gewisses und Verläßiges zu erfahren, und so theile ich Ihnen in Uebersicht hier ein Verzeichniß derjenigen Künstler, Componisten und Kunstfreunde mit, welche jetziger Zeit vornehmlich in Holland der Beachtung werth sind, mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß Sie davon Gebrauch machen können, wo, wie und welchen Sie wollen, natürlich unter der Voraussetzung, daß Sie das Verhältniß, in welchem ich zu Ihnen als Freund stehe und an welches mich festhaltend ich auch nur dieses Schreiben erlasse, dabei nicht aus den Augen verlieren.

C. A. Fodor, jetzt ohngefähr 60 und einige Jahre alt, der früher das Orchester in den Concerten der Gesellschaft Felix Meritis in Amsterdam dirigirte, und manches Gute componirte, lebt jetzt ganz zurückgezogen und beschränkt seine künstlerische Thätigkeit meist nur auf Musikunterricht. Wenn er also als ein Zugführer der Kunst und eine besondre rührige Notabilität bei Ihnen bisweilen noch angeführt wird, so ist dies ein vielleicht gut gemeinter Irrthum.

Anders verhält es sich mit J. B. Wilms: dieser Mann, obschon ebenfalls an Jahren bereits ziemlich vorgerückt, muß unbedingt für eine der kräftigsten Stützen der Musikcultur in Holland gelten; doch ist er ein Deutscher von Geburt, und wenn er auch noch so lange schon in Amsterdam sich habilitirt hat, so gehört er keineswegs doch zu den eigentlichen holländischen Componisten, in welchem Falle wir stolz auf ihn seyn dürften, und wäre es auch nur um seines Nationalliedes willen: Wien Neêrland bloed etc., zu welchem ihm Tollens (nicht Follens) den Text dichtete.

J. B. van Bree, der in neuerer Zeit das Orchester der Gesellschaft Felix Meritis in Amsterdam dirigirt, wird von seinen jungen und enthusiastischen Kunstfreunden gewöhnlich der holländische Beethoven genannt, aber — — — es ist wahr, er hat viel Talent, Feuer und Energie, und hätte er eine ordentliche Schule gemacht, so leistete er gewiß noch einmal etwas sehr Tüchtiges; aber zu einer guten, ordentlichen Schule fehlte ihm in seiner Jugend Gelegenheit, und müssen wir deshalb das, was er leistet, auch um so höher noch anschlagen, so ist jenes Urtheil und jener Name doch offenbar zu viel, und so wenig seine französische Oper „le Bandit," noch irgend ein anderes Werk von ihm, am allerwenigsten aber sein Violinspiel, giebt ein Recht dazu.

J. G. Bertelman, Lehrer an der Musikschule zu Amsterdam, steht als durchgebildeter Musiker unzweifelhaft weit höher als Bree, ist freilich aber auch viel älter. Ich halte ihn für den ausgezeichnetsten Theoretiker in ganz Holland, und seine Compositionen, namentlich im Kirchensache, gehören auch zu den besten.

Unser tüchtigster Violinvirtuos, aber auch als Componist vortrefflich, besonders im Instrumentale, ist J. H. Lübeck, der jetzt als königl. Capellmeister und Oberdirector des Conservatoriums im Haag functionirt. Schade, daß dem auch als Menschen sehr achtungswürdigen Manne so wenig Muße von seinen Berufsgeschäften zu anderen Arbeiten bleibt! —

An der Spitze der Pianistenwelt steht das Fräulein A. G. E. van den Bergh, die auch schon einige Kleinigkeiten für ihr Instrument veröffentlichte. Niemand in ganz Holland trägt Beethovensche und Webersche Clavierſachen in so vollendeter Gestalt vor als dieses liebenswerthe Mädchen.

Den Musikdirector C. Mühlenfeldt in Rotterdam kennen Sie, und kennen Sie ihn als Künstler nicht genau, so schauen Sie in sein Streichquintett, das er Spohr dedicirte, und Sie haben und empfinden seine ganze Wesenheit. Dies ist sein bestes Werk, weil es der volle Ausdruck seiner künstlerischen Subjektivität ist.

Mit dem Musikdirector J. H. Kufferath in Utrecht schließt sich die Reihe unserer Componisten und Künstler ersten Ranges, und dieser erhob sich auch erst zu einem Gliede derselben durch die Festcantate, welche er zum Universitäts-Jubiläum zu Utrecht schrieb, und die ein wahres Meisterstück genannt werden muß.

Soll ich hiernach auch die Besseren zweiten Ranges noch nennen, so muß ich wohl mit den Brüdern Jacob Franz und Joseph Franz Mendes anfangen, von denen der erste als Solocellist und der zweite als Violinvirtuos in Amsterdam angestellt ist. Beide schrieben auch einiges recht Wackere für ihre Instrumente, namentlich Quartette.

Der Violinspieler J. J. H. Verhulst im Haag, der als Componist sich besonders durch ein Tantum ergo und 2 Ouverturen bekannt machte, die unser Musikverein herausgab, verspricht, etwas Tüchtiges zu werden, weiter aber genau genommen noch Nichts.

In mehr verdienter Achtung steht der Oboist L. Erck in Amsterdam, der schon manchen Preis, welchen der Musikverein aussetzte, davon trug, und nur zu fleißig ist, als daß wir nicht für seine Gesundheit fürchten müßten.

Hornisten besitzen wir nur einen der Aufführung werthen, nämlich W. Hützenruiter in Rotterdam, der auch mehrere Orchestersätze bereits vollendete.

L. A. Embach, der eine hübsche Ouverture schrieb, ist mehr als Pianist denn als Componist verdient.

Komme ich nun endlich aber auch zu den Dilettan-

Digitized by Google

ten, so schreibe ich mit wahrer, der aufrichtigsten Hochachtung zunächst den Namen A. C. G. Bermeulen in Rotterdam. Sie wissen, er ist Stifter und Secretair des bekannten holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst; aber das wissen Sie wohl nicht, daß der Mann auch vortrefflich Clavier spielt und ein außerordentliches Talent zur Liedercomposition besitzt. Wir, d. h. die gesammte holländische Kunst, haben ihm unendlich viel zu verdanken, ob wir Alle es aber auch anerkennen, das — — wissen Sie schon. Denken Sie nur an das manche Gute, das jener Verein schon stiftete.

Ein tüchtiger Componist im weiteren Sinne des Wortes ist unter den Dilettanten der Jurist A. ten Cate in Amsterdam. Sein Ideal ist Spohr, und er scheint sich auch ganz vertieft zu haben in das Studium der Werke dieses Meisters. Zwei Opern, welche er fertig brachte (mit holländischem Text) fanden bei ihrer Aufführung außerordentlichen Beifall.

Den älteren J. J. Viotta in Amsterdam kennen Sie sicher schon aus vielen strengen und nicht strengen Compositionen, und wenn nicht, so seyen Sie versichert, nicht leicht einen durchbildeteren und fleißigeren Dilettanten in Ihrem sonst kunstreicheren Deutschland zu besitzen, als diesen, wie überhaupt den genannten drei Herren verhältnißmäßig, d. h. als Dilettanten sie betrachtet, meines Bedünkens noch fast mehr werth sind als unsere gesammte Künstlerschaft.

Auch ein Herr J. Oudyk van Putten in Rotterdam, der einige Kirchensachen schrieb, scheint sich ihnen mit der Zeit als ein kräftiger und williger, für seine schönen Zwecke entbrannter Genosse anreihen zu wollen.

So wie der Lieutenant im Generalstabe A. P. F. de Seyff in Utrecht sich als Theoretiker immer mehr hervorthut. In diesem Augenblicke giebt er eine Uebersetzung Ihrer (Schilling's) Harmonielehre bei Bosch in Utrecht heraus, der er eine kurze allgemeine Musiklehre vorausschickt.

Damit haben Sie ein Tableau unsers gesammten holländischen Künstlerthums, und wenn ich Sie versichere, daß ich es bis auf seine äußersten Peripherien ausdehnte, so können Sie selbst beurtheilen, was wir sind in der Kunst heutigen Tags, haben, thun und zu leisten vermögen. Doch urtheilen Sie auch nicht früher, bis Sie mein nächstes Schreiben gelesen haben.

(Schluß folgt).

Feuilleton.

Auch etwas Unerhörtes: in Rom hat Giudetta Grisi auf dem Theater Argentina in der Rolle des Romeo in Bellini's „Montecchi und Capuleti" große Sensation gemacht und den enthusiastischsten Beifall geärndtet! — Wie lange ist es her, daß nicht einmal in weiblichen Rollen Frauenzimmer auf einer römischen Bühne erscheinen durften, und jetzt — treten sie sogar als Männer auf! — Alles — die Zeit, das Jahrhundert. Rom hat eilf Theater. Das größte, das Teatro d'Alberti (früher Teatro delle Dame), welches am sogenannten spanischen Platze liegt, ist für Opern und während des Carnevals für Redouten bestimmt, und das Teatro della Valle, unweit des Universitätsgebäudes, für Operetten und Schauspiel. Das Teatro Tordinone, welches seriöse Opern und Ballete giebt, wie Argentina, Pallacorda, Cesarini, Pace, Capranica an der Colonnade, und die übrigen, werden hauptsächlich nur im Carneval eröffnet. Noch vor wenigen Jahren durfte auf keinem einzigen eine Frauenzimmerrolle von wirklich auch einem Frauenzimmer, sondern mußte von einem jungen Manne gegeben werden. Man kann sich die Illusion denken! — Und doch waren die päbstlichen Theatergesetze so streng darin, daß selbst nur eine Aeußerung dieserhalb, beiläufig oder nicht beiläufig, bei sechsmonatlicher Gefängnißstrafe verboten war. — Aber jetzt — 1839 singen Weiber sogar Männerrollen! — Nun sa, die Zeit der Sopranisten Veluti, Mariano, Ferri, Dobili, Domenicuzzi ist vorüber, und mit ihnen hoffentlich auch die der ehrenvollen Niederträchtigkeit oder der schändlichen Ehre der Castration. Emancipation der Weiber! — Auch in der römischen Kunst ist sie ein Zeichen der Zeit.

In Wien hat sich ein „Austunfts-Bureau für musikalische Angelegenheiten jeder Art" gebildet, und eine hohe Landes-Regierung bewilligte die Errichtung dieses Auskunfts-Bureau's als eine, dem musikalischen Interesse des kunstliebenden Publikums erwünschte und entsprechende Anstalt, dessen Inhaber Franz Glöggl ist, ein Sohn des Domcapellmeisters F. L. Glöggl in Linz und Cantzei-Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde ꝛc. Der Zweck der Anstalt ist, sowohl dem Künstler und ausübenden Musiker, als auch dem Publikum einen Gelegenheitspunkt darzubieten, — für die Ersteren — Beschäftigung und Ausübung ihrer Kenntnisse aufzufinden, — dem Letzteren — die Wahl und das schnelle Auffinden seiner verschiedenen musikalischen Bedürfnissen zu erleichtern. Der hohen Ortes gnädigst bewilligte Wirkungskreis ist folgender: Auskunft zu ertheilen 1) über Adressen der zu Wien anwesenden einheimischen und fremden Künstler, Componisten, Sänger und Schauspieler, über Musikkörper in allen Instrumenten und Fächern der Tonkunst, über alle öffentlichen und Privat-Musikkranstalten; über die in Wien sehenswerthen Bibliotheken und Sammlungen von musikalischen Instrumenten, Musikalien und sonstigen musikalischen Kunstwerken, über neue musikalische Erfindungen, über Musik-Instrumentenmacher, Musikalienhandlungen und Leihanstalten, Notenstecher, Drucker, Copisten und Stimmer. 2) Ueber die zum Arrangement eines Concertes nöthigen Schritte, und die Besorgung Alles hierzu Erforderlichen. 3) Ueber die sowohl in Wien als in der österreichischen Monarchie bestehenden Musik-Vereine und Conservatorien, und deren innere Einrichtungen. 4) Ueber alles jenem Kunstfreunde Erforderliche in Hinsicht auf Erlangung seiner musikalischen Bedürfnisse, als da sind: das Auffinden von Lehrern für alle Instrumente und den Gesang, Auskünfte über diejenigen Individuen, Musikalien, Instrumente, welche für größere Productionen, als: Gelegenheitsmusiken bei Familienfesten und Nachtmusiken, oder für häusliche Unterhaltungen, als Tanzmusik ꝛc. gewünscht werden. 5) Vermittelung der Engagements von Solo-Sängern, Choristen, Künstlern auf allen Instrumenten und Orchester-Mitgliedern für Theater-, Hof-, Regiments-, Kirchen- und Privat-Capellen. 6) Andeutungen von Wohnungen für fremde Künstler und von Kostorten für junge Leute, welche zur musikalischen Ausbildung nach Wien kommen. — In der That, die Anstalt kann recht nützlich und somit verdienstlich in ihrer Art werden.

Der erste Supplementband meines Universallexicons der Tonkunst ist unter der Presse; alle ferneren Beiträge (Ergänzungen und Berichtigungen) sind willkommen und werden schnellstens erbeten.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für das 3 Quartale des ersten Jahrgangs 2 fl. 24 Kr. oder 1 Thlr. 4 Gr.

Erster Jahrgang. Nr. 17. 25. Juli 1839.

Hotho über Mozart's Opern.

Wodurch die Mozartischen Opern noch vollständiger befriedigen können als die Gluck'schen, davon wünschte ich eine Anschauung und Empfindung zu geben *). Ich erlaube mir, um diesem Ziele näher zu kommen, noch einen Augenblick bei jener seitdem wohl überschrittenen, aber nie wieder erreichten Innigkeit des Gemüths zu verweilen. In neuester Zeit ist es zwar gefährlich, von Gemüth in der deutschen Oper zu sprechen. Mich wenigstens widert das modische musikalische Opernherz an. Nur eine erbärmliche Zeit konnte dies nebelhafte Verschwimmen und Verschweben mit allen den fahlen Sehnsüchtigkeiten und der verkümmerten Wehmuth hervorbringen, das sie jetzt für Gemüth ausgeben, nur eine gänzliche geistige Verkommenheit kann sich in diesem leeren sogenannten Blumenleben des Gefühls genügen, welches nur deßhalb beliebt ist, weil kein volles Menschenherz mehr im Busen schlägt; diese pretiose Unschuld und nichts weiter, ohne Gehalt und Tiefe — vergieb dem Provincialismus — dieß Zaulen der Empfindung mit ihrem marklosen Jammer, der kaum den Duft der Zartheit für sich in Anspruch nehmen darf — diese unübertreffliche Seichtigkeit, die sich vergebens zu Freude und Schmerz aufzublähen versucht, und nur ein geknicktes Septimen- und Nonen-Dasepn führt, um in steter Auflösung zu leben — aber ich müßte närrisch seyn, wollte ich mich im Angesichte Mozart's noch länger die gute Stimmung verderben. Welch einen festen Kern enthält das Gemüth, das seine Töne ausdrückt. Mit welch ursprünglicher Schöpfungsgabe gestaltet er sie, als könnten sie ewig nicht anders werden, naiv von innen heraus, wie in sich beschlossen klingen sie mit selbstständigem Leben in uns hinein. In diesen Vorzügen gleichen besonders seine Mädchen und Frauen den zarten, unaussprechlich unschuldigen, tiefen, frohen und kecken Frauen und Mädchen Shakespeare's und Göthe's in seinen frischesten Jugendjahren, wenn er auch Beide zu überbieten nicht im Stande ist. Denn Keiner wird es vermögen. Doch dies Thema darf ich nicht durchzuspielen anfangen; es könnte zu nie endenden Variationen führen. Ich erlaube mir lieber gleich die Bemerkung, daß ein günstiges Geschick seinem musikalischen Liebling, damit er sein ganzes Inneres ausbreite, keine gemäßern Stoffe hätte in die Hände bringen können. Denn nun bin ich endlich zu dem Punkte zurückgekehrt, von dem ich auszugehen gedachte. Wir haben jetzt Belmonte, Figaro, Don Juan, cosi fan tutte, die Zauberflöte und Titus wieder vor uns.

Belmonte! Der lieblichste Duft eines warmen Liebesmorgens spielt um diese kaum erschlossene Knospe. Hier zuerst hat die neue Innigkeit ihren eigentlichen Inhalt gefunden. Denn worin faßt sich ein volles Gemüth inniger zusammen, als in der Liebe? In ihr allein gewinnt es sich selber mit seiner gesammten Welt und den Wiederklang in einem andern Gemüth zum Inhalt all seines Entzückens und all seiner Leiden. Mit diesem Gefühl haben wir mit einem Male Vaterland, Volk und Herrscher, Eltern und Geschwister verlassen, und sind auf die reine Innigkeit des Herzens beschränkt. Dadurch aber ist auch der ganze musikalische Ausdruck verändert. Chöre vermögen die subjektivste Empfindung nicht wiederzugeben: sie treten jetzt in den Hintergrund zurück; die blos harmonische Grundlage genügt dieser innern Beschlossenheit nicht, nur in der ausgebildetsten Melodie findet sie ihren Ausdruck, und so verwandelt sich die Entwicklung der Hauptscenen, wenn sie bei Gluck hauptsächlich in Recitativen vor sich ging, jetzt zu hervorstehenderen Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. f., in denen sich der eigentliche dramatische Fortgang bewegt. Und wenn auch die Begleitung die Stimmung für alle innern und äußern Seiten der reichern Situationen einerseits im Allgemeinen anzuregen sucht, so muß sie doch ein weiteres Geschäft noch übernehmen, denn das Herz ist jetzt allzu voll, um in dem Gesange allein sich vollständig kund geben zu können. Da kommt nun der Stimme das Orchester mit seinen unerschöpflichen Mitteln zu Hülfe, um die hundert einzelne Züge in sprudelnder Fülle anzudeuten und auszuführen. Noch aber ist der Componist so klug und bescheiden, die Begleitung sich nicht vorlaut hervordrängen zu lassen, sondern mit keuscher Scheu begränzt er ihre mannigfachen Formen in lieblicher Grazie, und rankt sie nur, wo sie die Herrschaft nicht führen dürfen, mit zarter Mäßigkeit lieblich umher.

Doch laß mich noch einen Blick auf dies jugendliche Liebesgemälde werfen. Weise hat Mozart Alles daraus verbannt, was dem Kreise seines eigentlichen Gegenstandes nicht einzuverleiben war. Ich meine den Bassa Selim. Aller Zusammenhang würde gestört seyn, wenn wir hier schon eine orientalische Clemenza di Tito vernehmen müßten.

*) Man sehe Nr. 9 dieser Blätter.

Digitized by Google

Welch ein Meisterwerk dagegen ist Osmin. Er durfte in keiner Weise fehlen. Die volle Innigkeit Belmonte's und seiner Geliebten glänzt in ihrem milden Feuer heller erst durch diesen morgenländischen Sklaven hervor, der in seinem trägen Dasein nicht die Eine ausschließlich, sondern in bequemer Ruhe das ganze Geschlecht liebt, und im weinberauschten Vergessen allein die höchste Freude erreicht. Zaghaft fast bedarf der junge Componist, der sich auf seinem eigenthümlichen Gebiete noch nicht als Meister fühlt, noch solches Gegenbildes, und so stellt er denn auch dem selbstvertrauenden edlen Muthe Belmonte's das erfolgsose Poltern, den unmächtigen Trotz, die kraftlose Wuth, die verschmitzte Rache Osmins wirksam gegenüber. Mit dieser einen Figur wird und zugleich das ganze Lokal der Handlung lebendig. Und wie herrlich gliedern sich nun die übrigen Charaktere! Neben Belmonte, in welchem sich Sehnsucht und Tapferkeit wechselseitig anfeuern, steht Constanze mit ihrer standhaften Entschlossenheit, deren selige Erinnerung sich mit der Klage über ein unwiederbringlich verlorenes Glück so zart verwebt; und zwischen dieses Paar und den barbarischen Osmin treten als Mittelgestalten Blondchen und Pedrillo. Beide, weniger innig als ihre Gebieter, ragen dennoch weit über den fast nur vegetirenden Sklaven hinaus; Blondchen keck, listig und zofenhaft beweglich, Pedrillo nur von zagendem Muth, voll Liebe die Eine wie der Andere, doch ohne Tiefe des Gemüthes zu Zank und Streit eben so aufgelegt, als zu schneller Wiederversöhnung.

Blick Du nun vorwärts zu den vollendeteren Opern hinüber, so wird Dir, was dramatischen Gehalt und Verlauf betrifft, Belmonte noch vergleichungsweise mangelhaft erscheinen. Zwar kann des liebenden erstes Duett mit Osmin seine dramatische Wirkung nie verfehlen, und dieser Erfolg steigert sich im Schlußterzett des ersten Aktes zu noch größerer Lebendigkeit, bis in dem großen Quartett des zweiten der Kulminationspunkt erreicht ist. Dennoch bleiben die Arien überwiegend, und in ihnen vornehmlich bilden sich die Hauptcharaktere ab; Belmonte's unbefriedigte zärtliche Sehnsucht; seine feurig liebende Erwartung, als er die Nähe der Geliebten ahnet; sein Entzücken in der Gegenwart der endlich Entdeckten; das feste Vertrauen auf die innige Gewalt seiner Liebe, nun er die Wiedergefundene zu befreien im Begriffe steht. Und in ähnlicher Weise giebt sich uns Constanzens liebseelig klagender Blick in die Vergangenheit, ihr trotzender Muth den Drohungen des Bassa gegenüber, fund. Wobei denn auch eine hergebrachte bedeutungslosere Coloraturenfälle und Bravourarienkünstlichkeit, in Constanzens Hauptarie wenigstens nicht ganz verbannt ist. Diese ganze lyrische Breite erlaubt der eigentlichen Handlung noch nicht wie bei den spätern Werken ganz in den musikalischen Ausdruck mit fortschreitender Lebendigkeit einzutreten.

Welch ein Fortschritt in jeder Beziehung von der Entführung aus dem Serail zu dem Figaro hin! Könnte eine unerschöpfliche Melodienfülle und feinste Schattirung der Charaktere, vereint mit der lebendigsten Verwicklung und einer dramatischen Entfaltung, wie sie besser nicht zu wünschen ist, allein schon den höchsten Werth einer Oper bestimmen, so würde ich niemals Anstand genommen haben, dem Figaro selbst vor dem Don Juan den Vorrang einzuräumen.

Wie nirgend anderswo findet in dieser unvergleichlichen Oper die erste Liebeserregung in der unschuldigen Mädchenbrust, die trunkene Sehnsucht des knabenhaften Jünglings, das erfahrene Liebesfosen der Braut, der es an Treue nicht fehlt, ohne das sie dem eingebornen Spiel des Anlockens und Versagens und jedem Liebreiz dieses heitern Tändelns mit Herzen und Schmerzen entsagen mag — ihre volle Ausbreitung. Und doch macht diese Mannigfaltigkeit nur einen geringen Theil des ganzen Reichthums aus. Was ist nicht alles noch hinzugefügt! Der Zorn gekränkter Liebesehre im Herzen des verlobten weltgewandten Dieners, die Eifersucht des Herrn und Gatten, seine eigene schuldvolle Gluth und gespannte Erwartung, wie seine Wuth betrogener Hoffnung; der innerste Schmerz einer verlassenen liebenden Gattin, deren verschmähtes Herz sich doch kaum einer süßen Neigung zu einem lieben Kinde erwehren kann. Und das Alles, wie voll und ganz wird das geschildert. Aber auch hiermit ist es noch nicht genug. Erst der Aerger, die kächerliche Coquetterie, die Schmähsucht einer gealterten Liebhaberin, welche die Rolle einer Braut mit der passenderen einer Mutter des Geliebten wieder Willen vertauschen muß — und innerhalb dieser durcheinander geschlungenen Verwirrung die egoistische Freude aneinanderhetzender Intrigue und selbstgefälliger halber Bosheit — vollenden ein Bild der Liebe, wie es vollständiger nicht wieder aufgestellt ist. Hier sprudelt die jugendliche Frische in ihrer lebendigsten Kraft und ist doch in saft unbewußter Meisterschaft durch das zarteste Maaß kunstreich begränzt. Die volle Innigkeit bricht aus der Tiefe der Seele hervor, aber der leichtfertige Scherz, das holde Necken liebenswürdiger Schalkheit verbreitet ein liebliches Lächeln über alle Züge, und der wundersame Klang der Liebessehnsucht, im Drange nach Befriedigung in Aller Herzen, läßt selbst die vielfeitige Schuld vergessen, von welcher fast keiner ganz sich freisprechen darf. Wie kahl, spitz und verständig erscheint Beaumarchais in seinem Lustspiel gegen diesen Seelenglanz der Mozart'schen Töne. Der Franzose entwirft uns ein scharfes Charakterbild der Flatterhaftigkeit seiner Zeit; Mozart veredelt dies prosaisch lose Getreibe zu einer Poesie, welche, da Liebe der Grundklang aller Gemüther ist, jede Schuld wieder reinigt und versöhnt, indem sie in lockendem Spiele jedes Herz schmeichelnd verführt, und die Verbundenen zwar zu trennen scheint, die Getrennten aber durch das gleiche Spiel eben so sehr von Neuem zu vereinen weiß.

Doch die vollendete Sorglosigkeit und Heiterkeit gerade in diesem trunkenen Vergessen aller heiligeren Pflichten, das Verbannen jedes sittlichen Ernstes und jeder festen Strenge, die abgeschlossene Vollendung in diesem süßen Spiel ist zugleich auch der Mangel dieser duftigen Frühlingslieblichkeit des Lebens.

Jetzt blicke noch einmal in Don Juan's, Annas, Octavio's, Elvira's Brust und auf den Marmorschatten des Geistes! Die Liebe und Innigkeit, der beseligend in einander gewobene Genuß des Geistes und der Sinne, der

Digitized by Google

lockere Scherz und Rausch des Gemüths kann bei dem schuldlosen, leicht zu lösenden Zwiespalte nicht stehen bleiben, und je weiter dies neue Gefühl vordringt, desto mehr entfernt es sich von jenen wesentlichen Lebensmächten, welche die Gluck'schen Charaktere ausfüllten. In solcher Entfernung nicht nur, sondern im härtesten Kampf befindet sich Don Juan, indem er der Liebesbefriedigung des Herzens allein ihr Recht zugestehen mag. Dadurch ist der volle Bruch herausgetreten. Und wenn Mozart bisher einer neuen Poesie der Liebe den bezaubndsten Ausdruck verführerisch zu leihen verstand, so ist er jetzt gedrungen, nun auch das Gegenbild des gehaltreich sittlichen Ernstes, wie den Schmerz des erbittertsten Streites so scharf entgegen stehender Lebenszwecke in seine Töne aufzunehmen. Erst dadurch ist sein Lebensgemälde der Liebe vollendet, und diese Vollendung enthält sein Don Juan.

Aus dieser Stellung unsers Meisterwerks im Verlaufe der Mozart'schen Opern wünschte ich noch manchen andern Vortheil zu ziehen. Vielleicht ist Dir während des Lesens schon mehrfach die Bemerkung beigefallen, daß, wenn Don Juan als der recht eigentliche Liebesträger da stehen solle, nun auch jetzt vornehmlich ein volles Liebesleben, so reizend, heiter und mannigfaltig, als nur immer möglich, sich vor uns entwickeln müsse; und dennoch sei dies so wenig der Fall, daß der Don Juan in dieser Beziehung den Vergleich mit Figaro's Hochzeit und Cosi fan tutte in keiner Weise aushalten könne. Ich muß gestehen, daß diese Betrachtung mich selber auf Augenblicke stutzig machte. Bald aber glaubte ich den scheinbaren Mangel als eine neue Vortrefflichkeit rühmen zu dürfen. Die schuldlosern Freuden und Verletzungen jenes seeligen Liebesspiels gehören nur der frohen Welt an, aus welcher die vorhergehende und nachfolgende Oper ihre Töne nimmt, der Strom der Leidenschaften, welche Don Juan zur höchsten Schuld fortreißen, kann diese lachenden Ufer kaum berühren: er führt uns der Tiefe zu, aus welcher der Schmerz gebrochener Herzen und der Kampf strenger Sittlichkeit gegen unaussöhrbare Frevel emportönen muß. Dies Gefühl scheint Mozart durchweg geleitet zu haben, und daß er Zerlinen nicht reicher als nöthig war, ausstellen mochte, bekundet wiederum, wie vollständig er seines Stoffes Meister geworden ist.

Jedoch möchte ich, wie gesagt, die höchste Vollendung nicht nur in dem Gehalt dieses Stoffes, sondern gleichmäßig in der dramatisch-musikalischen Verarbeitung suchen. In Belmonte hat Mozart zwar alle wirklich dramatischen Momente treffend herausgefunden und glücklich benutzt; doch dieser Momente sind verhältnißmäßig nur wenige, und das dramatische Interesse beschränkt sich auf die abgenutzte Spannung, ob die Liebenden sich wieder finden, ob die Befreiung der Gefangenen gelingen werde oder nicht, und am Ende muß doch eine Großmuth ex machina den Knoten mehr zerschneiden als lösen. Im Figaro verwickelt die Intrigue ihre bunten Fäden schon um Vieles ergötzlicher, und der nur scheinbaren Verwirrung fehlt es weder an Klarheit, noch an Steigerung und anmuthiger Entwirrung. Aber im Don Juan zuerst geben die tieferen Gegensätze der Handlung und der Charaktere, der vormärts treibende Verlauf ihres Kampfes, der Alles lösende Schluß, die vollständige Gelegenheit zu einer in jeder Beziehung vollendeten Meisterschaft. Und zugleich ist es der klaren Begeisterung Mozart's gelungen, bisher getrennte Gattungen, die tragische und die komische Oper, zu einem Ganzen zu verschmelzen, dessen gefügiges Ineinandergreifen anscheinend widerstrebender Elemente seither noch in der Musik ein unübertroffenes Vorbild geblieben ist. Wie wir es nur in den besten Shakespear'schen Tragödien preisen können, so fördern, erzeugen, ergänzen sich auch hier tiefer Ernst und leichte Heiterkeit, tragischer Schmerz und spielende Komik, und selbst untrennbarer noch, als es dem Dichter vergönnt ist, versteht es der Componist, was jener nur neben einander stellt oder nach einander vorüberführen kann, durchaus in einander zu verweben, und was ließe sich nicht noch Alles an dieser Stelle herausheben und bewundern! denn im Don Juan hat Mozart noch keinen seiner Vorzüge eingebüßt, sondern jeden gesteigert; nach keiner Richtung bildet sich irgend eine Saite seines Genius, wie in den späteren Opern überwiegend aus. Nirgends finde ich die allgemeine Stimmung jeder einzelnen Situation so ergreifend angeschlagen und doch so reichhaltend individualisirt, die Seele des Inhalts nirgend so ganz zu Melodien, ich möchte sagen, geistig verkörpert, während dennoch dem freien Strome der Töne das ganze Recht seines ungehemmten Laufes bewahrt bleibt, und wie in diesen Tönen selbst die Todten wieder lebendig werden, schien mir Mozart in ihnen allein jede höchste Blüthe seines eigenen dramatischen Genius unvergänglich entfaltet zu haben.

Auf welche Weise soll ich Dir nun von Cosi fan tutte, wie es jetzt nöthig wäre, sprechen? Keine Melodie wird mir lebendig, und nur der häufige Mißmuth über die matte dramatische Intrigue und deren Auflösung fällt mir ein. Mehrfach schon ist man bemüht gewesen, dem Ganzen eine andere Gestalt zu geben, und ich selbst habe in früherer Zeit häufig darüber nachgesonnen, wie wohl diesen Melodien ein besserer Text anzupassen sei. Doch jeder Versuch hatte eben so viel gegen als für sich, und an dem Alten fest zu halten, scheint noch immer das Räthlichste; denn wie Mozart so bald nach dem Don Juan gerade diesem Stoffe eine lebendige Theilnahme habe schenken können, ist erklärlich. Auch hier bleibt er ganz in dem Kreise der Zärtlichkeit, Sehnsucht und Schmerzen des Wechsels von Treue Untreue stehen. Und da er den tiefen Conflikt liebender Seeligkeit und sittlicher Strenge in jeder Schattirung schon erschöpft hat, kehrt er wieder zu der Welt zurück, welche sich ihm durch den Figaro als der reichhaltigste Quell unversiegbarer Melodien bewährt hatte. Und in der That war für ihn in diesem Gebiete eine Lücke noch auszufüllen. Belmonte's und Constanze's Liebe und Treue bleibt unverfälscht, nur ein bald verscheuchter Argwohn trübt den festen Glauben an ihre Unvergänglichkeit, und Belmonte und Pedrillo allein wagen auf kurze Zeit, der Eine schmerzlich, der Andere komisch, zu zweifeln, indeß Constanze und Blondchen den glänzendsten Sieg erringen und selbst

Digitized by Google

Gefahren und Tod dem Vergessen und der Untreue vorziehen. Im Figaro dagegen regt sich die Sehnsucht so mächtig, und doch in so lieblicher Heiterkeit in allen Herzen, daß die Festigkeit der Treue zu wanken beginnt und jede Brust von dem Reize neuer Freuden sich umstrickt fühlt. Aber auch hier gehen wieder die Gräfin, Susanne und Bärbchen als Siegerinnen hervor; denn über den Seelenspiegel der Gräfin weht der Zug neuer Sehnsucht nur wie ein leiser Anhauch, und Susanne scherzt mit dem Grafen nur in neckendem Spiel. Almaviva hingegen ist für die reizende Jose in allem Ernste entflammt. Der Page in seiner Knabengluth fühlt sich hierhin und dorthin gezogen und liebt Alle, die ihn anziehen, und auch Figaro, gedenkt er der Vergangenheit, wird in seinem Herzen mehr denn ein Bild finden können, das nicht eben die Züge seiner Braut hat. Noch schlimmer wird den Männern in Don Juan mitgespielt. Daß sich Ottavio und Masetto treu bewähren, ist für sie ein mäßiges Verdienst: sie müssen verehrend zu dem Gegenstande ihrer Liebe emporblicken, denn in der weiten Welt würden sie ähnlich hervorragende Gestalten schwer wieder antreffen. Dagegen ist der Don Juan der Held aller Flatterhaftigkeit und Untreue. In Così fan tutte wird das Blatt gewendet. Jetzt kommen die Mädchen daran; auch ihre Treue soll einmal auf die Probe gestellt werden, und bei dem ersten Versuch schon beginnt ihre bisher stets steigende Wagschaale zu sinken, während die der Männer zu gerechtem Gleichgewichte sich hebt.

Dadurch allein ist jetzt dem Stoffe nach das Bild der Liebe und Zärtlichkeit ergänzt und umgewandelt. Doch fürchte nicht, daß ich etwa der Meinung sei, Mozart habe bei der Wahl seines Textes dergleichen Betrachtungen ausdrücklich angestellt; behüte! Dieser neue Inhalt sagte ihm unmittelbar für neue Melodien zu, weil er einer Seite entsprach, die sich in ihm noch zu Melodien zu beleben drängte. Ja ich möchte selbst noch weiter gehen, ich möchte behaupten, je weniger der neue Stoff im Vergleiche mit Don Juan und Figaro eine bestimmtere Charakteristik und dramatischreiche Entwicklung vorzeichnete, desto angemessener sei er dem Componisten geworden, denn eben diese individuellern Charaktere, diese hinreißend dramatische Lebendigkeit, welche in Belmonte, Figaro und Don Juan den möglichst höchsten Grad erreicht hatten, beginnt in den drei nachfolgenden Opern immer mehr abzunehmen. Was anders hätte ihn abhalten sollen, die vier Liebenden auch dießmal zu einer ähnlichen Mannichfaltigkeit auseinander treten zu fassen, durch deren Fülle uns die frühern Gestalten entzücken, als diese Schöpfungsgabe in ihm selber bereits zu ermatten angefangen hatte. Durch welch andern Grund wäre er verhindert gewesen, dem Uebelstande zu begegnen, daß die Liebhaber, als jeder nach getauschten Rollen des Andern Geliebte zu gewinnen strebt, dennoch von einer Innigkeit beseelt erscheinen, die Beide doch nur erheucheln können, ohne daß die List dieser Täuschung irgend in ihren Melodien angedeutet ist. In solcher feinen Nuance zwischen Aufrichtigkeit und Heuchelei schalkhaft hin und her zu spielen, läßt sich Mozart erst jetzt die beste Gelegenheit entschlüpfen. Und wenn es ihm bisher gleichmäßig auf den geistigen Gehalt wie auf den melodischen Reichthum ankam, so scheint ihn jetzt zuerst diese unabhängigere Beseligung in den eigenen Tönen, und die erlangte Virtuosität in diesem melodischen Schweben und Weben um so mächtiger zu erfassen, je schneller er dem Augenblicke zueilt, in welchem seiner Brust die letzten Töne entklungen sind. Wer aber möchte deshalb mit ihm zürnen? Ein südlicher Himmel der Liebe wölbt sich so duftig, klar und blau über die Liebenden hin, während bald ein frischer Seewind die Segel zu blähen scheint, als die Getreuen von dannen rudern, bald der nächtliche Festglanz leuchtend sich umher breitet, als sie verkleidet wiederkehren; eine Wärme der Zärtlichkeit und Lust durchzieht jeden Ton mit solcher lieblichen Gluth; ein süßes Vergessen aller Gefühle, die der Liebe nicht zugehören, wiegt in so holde Trunkenheit; der Scherz, selbst wo er albern erscheint, ist in seinen Tönen von so freundlicher Unschuld; und der Mangel an tiefern Gehalt, die Aehnlichkeit der Gefühle, Charaktere und Situationen wird durch solchen Reichthum, üppigen Reiz und unnachahmlich freie Grazie der Melodien ersetzt, daß selbst die entfernteste Erinnerung an dieses unermeßliche Meer des Wohllauts zu neuem Anstaunen einer Meisterschaft verführt, welche jeden beginnenden Nachtheil des Stoffe und der dramatischen Behandlung dennoch immer wieder in neue Vorzüge umzuwandeln fähig war. (Schluß folgt).

Aphoristische Beiträge zu einer Theorie des Beifalls.

(Schluß.)

Schon die Gemeinschaft einer versammelten Menge, die, mit uns in dem nämlichen Punkte des Anschauens und Genießens versunken, den geflügelten Moment sehnsüchtig erhascht, und von dem nämlichen Eindrucke desselben Kunstwerkes electrisch ergriffen wird, mag diese tiefere und lebendigere Wirkung begünstigen und erklären; mehr aber noch die eigenthümliche Natur der darstellenden Kunst, die nicht ein feststehendes fertiges Bild, einen in sich geschlossenen einzelnen Moment, sondern ein bewegtes, in der Zeit fortschreitendes und vorübergleitendes, aus dem Keime seiner inneren Motive sich lebendig entfaltendes entstehen läßt, und so den Beschauer selbst, gleichsam als mitschaffend, in den Zauberkreis der Dichtung hereinzieht und in ihrem Strome mit fortreißt. Wird dann gar noch die Macht dieser Dichtung durch das magische Licht der Musik verklärt, welche die tiefverschlossenen Geheimnisse der Seele zu entschleiern, und die Bewegungen des Gemüthes, von der leisesten Ahnung aufstrebend bis zum mächtigsten Ausbruch, darzustellen und zu erregen vermag: dann ist es freilich kein Wunder, wenn der Beschauer, von dem Sturm der Empfindung überwältigt im Momente selbst, und fast willenlos der Uebermacht des Eindrucks weichend, zur Beifallsäußerung hingerissen wird. So beschaffen ist dann wahrlich der Beifall die reine Wirkung des Kunstwerkes, und preisenswerth das Geschick des darstellenden Künstlers, beneidenswerth selbst gegen andere, da ihm so vergönnt ist, in einem berauschenden Zuge, und im

Digitized by Google

Moment des Erschaffens selbst, den flammenden Becher des Ruhms bis auf den Grund zu leeren, der Andern oft im Leben nur zum Nippen gereicht, und spät erst auf den Grabhügel gegossen wird. Wer möchte da nicht sein Geschick mit dem des darstellenden Künstlers vertauschen, wenn ihm in dem glühenden Feuer schöpferischer Begeisterung so die Fülle des Lohnes aus weiten Zeiträumen in den Kreis einer einzigen seeligen Minute zusammengedrängt wird!

Allein so ist es nicht! der Beifall, der in den Theaterhallen gespendet wird, ist selten nur eine dem Edlen und Würdigen geweihte Huldigung; des Volkes Stimme ist hier nicht Gottes Stimme, und das Klatschen nur eben gerade der Barometer der localen und temporären Geschmacksstufe derjenigen Klasse des Publikums, welche ihren Kunstsinn durch das Organ der Hände zu äußern gewohnt ist.

Seitdem die Masse sich von der Führung der Kunstintelligenzen emanzipirt hat, kriecht die junge Brut kaum flügge und halb blind aus dem Neste, flattert neugierig um die Bromberrstauden und Schlehdornbecken und zwitschert in toller Lust, wenn etwa ein bunter Schmetterling, ein glänzender Käfer vorüberfliegt; den Gipfel der Zeder, und der ehrwürdigen Eiche, die der Flug des Aars umkreist, erreicht der matte Schwung ihrer Fittige nicht.

Wohl ist jedem, nach dem Maaße seiner Empfänglichkeit, und der Stufe seiner Kunstintelligenz, die Sphäre des Genusses angewiesen, die er erreichen kann; was er nicht zu fassen und aufzunehmen vermag, ist für ihn nicht vorhanden. Hiemit erklärt sich, daß, wenn der innere Sinn für das geistige Element der Kunst verschlossen, unentwickelt, getrübt ist, und nur die äußere Umkleidung, das Materielle in dem sinnlichen Organ eine Befriedigung zu bewirken fähig ist, dann auch die Hände, das Klatschorgan, nur dem äußerlich Wohlgefälligen, derb Wirksamen, plump Schwerfälligen huldigen, und von dem, spurlos und ungeahnt vorüber schwebenden Geistigen und Idealen keine Anregung empfangen können.

Es ist ein toller Wahn, ein Produkt eitler Selbstüberschätzung, daß heut zu Tag Jeder, auf welcher Stufe der Intelligenz er auch stehen möge, in Dingen des Geschmacks sich ebenbürtig und berufen hält, und von seinem Isolirschemel aus sein subjektivest Wohlgefallen oder Mißfallen als Orakel ew'ger Wahrheit geltend machen will. Betrübend ist die Erscheinung, daß dieser Wahn, mit dem sich die Beschränktheit und der Eigendünkel keck in die vordersten Reihen ausgeprägter Kunsteinsicht drängt, selbst von Seiten der Kunstanstalten gepflegt wird; betrübend dann die Folge, daß das dünne Häuflein wahrhaft für das Edle und Erhabene glühender Kunstfreunde in der Menge sich verliert, und von dem betäubenden Geschrei der Proletarien übertönt, der Hoffnung auf wirksame Einschreitung entsagend, seine Stimme in schmerzlichem Schweigen verbirgt, und an den Beifallsäußerungen, selbst wo sie verdient sind, meist keinen Antheil mehr nimmt. Wer wollte sich auch, da diese Aeußerungen so tief im Werth gesunken sind, in eine Reihe stellen mit den Repräsentanten des Geschmacksunfugs, der beinahe allerwärts sein Wesen treibt.

Theaterdirectionen wetteifern, dem Beifall, der von der niedersten Sprosse der Kunstbildung erschallt, sich auf Gnade und Ungnade zu ergeben; Dichter und Tonsetzer strengen Kopf und Hände an, wie sie ihre Fabrikate für die Launen der Mode und den Gaumen des Haufens am leckersten zurichten mögen, und die größere Masse der Darstellenden sinnt Tag und Nachts auf nichts Anderes, als mit donnernden Effekten die Hände der bethörten Menge in rauschenden Impuls zu setzen.

Wenn dann einmal ein hochbegabter Genius, ein hervorragendes, mit der heiligsten Weihe der Kunst übergossenes darstellendes Talent dem Fluge nach den göttlichen Idealen keusch und rein sich hingiebt, verschmähend den Schmutz gemeiner Handwerksknisse, durch welchen auf die Hände gewirkt wird: da kann für solches Streben der an Unwürdige im Uebermaaß verschwendete Beifall der bethörten Menge keinen würdigen Lohn mehr bieten, und dem Genius bleibt, neben der stillen Begeisterung der Wenigen, die sein Strahl entzündete, allein noch das stolze, erhebende Bewußtseyn des eigenen Werthes.

Correspondenz.

Auszüge aus holländischen Privatbriefen.

(Schluß.)

Bei alle dem aber geben Sie sich um Alles in der Welt nicht etwa der Meinung hin, als fänden wir Holländer mit sonderlichen Geschmack an der Musik. Ein Land, dessen Volk einst so große Verdienste um die Kunst sich erwarb, als dies von den alten Niederländern hinlänglich bekannt ist, kann niemals ganz darin zu Grunde gehen, und kommen Sie zu uns, so werden Sie in jeder Stadt beinahe Concertanstalten treffen, wenn auch nicht überall die Sache mit gleich wahrer Liebe und Einsicht getrieben und angeordnet wird. Wo wäre ein solches Beispiel in der Welt. Aber das kleine Haag z. B., dieses schönste Dorf von ganz Europa, besitzt eine vortreffliche Capelle, und ich bezweifle, daß Sie irgendwo Ihres Beethovens, Mozarts und anderer deutscher Meister Werke besser aufgeführt hören, als dort. Wenn die Oper meist nur französische Machwerke zu Gehör bringt, so liegt dies in der Natur der Sache, denn sie ist französisch. Eine holländische Oper zu errichten, wäre eine jener unglücklichen Ideen oder Forderungen, durch welche die natürlich begründete Unmöglichkeit einen Strich macht. Eine italienische aber wäre hierorts gar ein Unding. Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst hat im Haag einen Musikverein gegründet, und es soll bald eine Musikschule daraus werden: gut — wenn es geschieht, und wir lernen dann vielleicht auch holländisch singen, so wenig musikalisch unser Idiom ist.

Digitized by Google

Mehr als irgend eine andere Stadt thut in pädagogischer Hinsicht sich Utrecht hervor. Sie glauben wohl nicht, daß wir in Utrecht, ungeachtet wir weder ein Theater noch eine Capelle oder sonst eine stehende Musikgesellschaft haben, dennoch in jedem Augenblicke im Stande sind, ein vortrefflich eingespieltes Orchester und einen Chor dazu von mindestens 200 und noch mehr gut eingeübten Stimmen hinzustellen. Keine Stadt im ganzen Lande hat so viele eigene Mittel als Utrecht. Wollte ich die Schüler in den Singschulen alle zählen, die hier existiren, ich bezweifle, daß viele an der runden Zahl von 4—500 fehlten. Kufferath war es, der den kräftigsten Impuls zu dieser Entwickelung gab, und wir haben uns dadurch auch überzeugt, daß kein Genuß tiefer und bleibender wirkt, als der, den man sich durch eigene Kraft und aus sich selbst gleichsam schafft. Ich schreibe Ihnen holländisch, aber Sie verstehen mich auch, wenn ich Sie versichere, daß es kein patriotischer Dünkel vielleicht von mir ist, wenn ich mir die Meinung nicht nehmen lassen kann, daß in dieser Beziehung Holland selbst Ihr reiches und kunsterbahenes Deutschland überragt. Viel zu sehr steht bei Ihnen die Kunst im Solde, als daß sie tieferen Einfluß auf das öffentliche und moralische Leben haben könnte, vielmehr ist sie immer nur ein Abdruck Ihrer eigenen Physiognomie, wenn sie überhaupt einmal wahr ist *). Wir haben im Winter und bisweilen auch des Sommers die auserwähltesten Concertproduktion hier, wo Alles zu Gehör kommt, was die musikalische Welt nur Schönes gestaltet, und ein Paar Instrumentalisten abgerechnet, sind sämmtliche Productoren einheimische, ja meist noch bloße Dilettanten, die sich recht wacker und mit vielem Eifer der Sache annehmen.

Wenn, und zumal was das Aeußere anbelangt, zu Amsterdam die großartigsten musikalischen Veranstaltungen getroffen werden, so kann in sofern das nicht auffallen, als auch die meisten Mittel dort vorhanden sind, wenn sie auch nicht als ein wirkliches Eigenthum betrachtet werden dürfen. Natürliche Ursachen erzeugen natürliche Wirkungen. Erinnern Sie nur, daß Amsterdam allein drei Theater hat, die deutsche, französische und holländische Opern geben, d. h. Opern in diesen Sprachen. Die beste ist die deutsche und die schlechteste die französische. Das hören Sie ohne Zweifel gern, aber vollständig ist das Personal an jener auch nicht; Gastrollen müssen manches Entbehrte ersetzen, und dieselben Gäste haben leider fast immer ein und dasselbe Repertoir. Doch muß zugegeben werden, daß die Liebhaberei des Publikums sie auch zwingt, dies hauptsächlich auf deutsche Opern zu beschränken. Wie viele Male wird Ihnen dort die Stumme z. B. im Jahre vorgeführt, und wenn in diesem Augenblicke auch nicht mehr so häufig, so früher doch wohl häufig genug: glauben Sie aber wohl, daß — ich sage nicht zu viel — von der großen Zahl der Oper- und Musikfreunde in Amsterdam unter 10 immer 5 sind, welche jene Stumme kaum ein- oder zweimal in ihrem Leben hörten, während Mozarts „Zauberflöte“ und „Don Juan,“ Beethovens „Fidelio,“ Webers „Freischütz,“ Spohr's „Jessonda“ und „Faust“ ꝛc. ein Jeder fast auswendig kann? — So ist es in der That; aber es würde nicht so seyn, wenn man nicht die Aufführungen deutscher Opern jedesmal besuchte, und jede andere versäumte. Welchen Einfluß dann das gefüllte Haus auf die Anordnung des Repertoirs von Seiten der Direction hat, ist leicht zu begreifen. Im französischen Theater werden aus dem Grunde auch fast nichts Anderes oder Größeres als Vaudevilles gegeben, und wenn einmal eine Oper an die Reihe kommt, so hilft alles Geschrei nicht, — das Haus bleibt leer, obschon den Placateverschernungen nach die Oper aller Opern, das Meisterwerk eines unübertrefflichen Auber oder sonst eines andern französischen Musikfabrikanten darin spielt. Ganze Berichte aus Paris werden da abgeschrieben und abgedruckt, aber es hilft Nichts. — Nicht anders steht es mit den Concerten in Amsterdam, deren gar häufige veranstaltet werden. Die Mehrzahl ist deutsche Musik darin. Ein wahrhaft ausgezeichnetes Talent hört man freilich selten; die besten Früchte sind es nicht, welche Deutschland der Gesellschaft Felix Meritis überläßt; meist ausgediente und abgenutzte Exemplare, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit der letzten Kraftanstrengung ringend, oder junge Keime, die sich erst entwickeln wollen unter und mit unserer pecuniär recht guten Pflege. Nur ein Gast, der über Holland vielleicht nach Paris oder London, oder von daher zurück nach seinem Wien, Berlin u. s. w. fliegt, bringt bisweilen wahrhaft gute Früchte, und die genießen wir dann auch mit wahrhaftigem Heißhunger.

So ist es nicht minder in Rotterdam. Legten wir die pecuniären Opfer in die Schaale, welche dort besonders der wohlhabende Dilettantismus und die reiche Handelsaristokratie der Musik recht willig bringt, so würde dagegen weit in die Höhe schnellen die andere, welche mit den eigentlichen Leistungen beschwert ist. Sein vornehmstes musikalisches Ansehen hat Rotterdam sich dadurch erworben, daß es der Hauptsitz des Vereins zur Beförderung der Tonkunst ist, weil der Gründer und permanente Secretair desselben, obengenannter Hr. Bermeulen, dort wohnt, den ich auch das schönste musikalische Kleinod der Stadt nennen möchte, denn dem Manne ist es wahrhaft Ernst mit der Sache; Andere spielen nur darin. Der großen und kleinen Concerte giebt es viele in Rotterdam, vielleicht nur zu viele, denn sie zersplittern nur mehr oder weniger die Kräfte, und mindern sich durch eine gewisse Decentralisation.

Seyn Sie nicht unwillig über mein langes Gerede — wie gesagt, meinte ich, es werde Sie Alles interessiren, und wenn Sie es erlauben, unterhalte ich mich bald wieder mit Ihnen von musikalischen Dingen. Ich plaudere gern mit Ihnen darüber.

*) Die Redaction muß den verehrlichen Leser bitten, hierauf zu antworten, da sie in einige Verlegenheit geräth, nämlich hinsichtlich der Wahl der Ausdrücke, denn daß man das Auge niederschlagen — wer gesteht solches gern? —

Digitized by Google

Feuilleton.

Unser würdiges Mitglied, der Herr Domcapellmeister Tomaschek in Prag, dieser kräftige Stamm des alten guten Fuss, in welchem Böhmen in der gesammten musikalischen Welt weit hervorstrahlt, an Jahren zwar nicht mehr jung, aber gleichwohl rüstig und rührig noch am Leib und Geist, und gewohnter Weise stets festen Schrittes fortwandernd den ächten Lebenspfad der Kunst, beschäftigt sich jetzt hauptsächlich mit Composition ganzer Scenen aus Stücken von Schiller und Göthe, und als ein wahrer Meisterwerk unter diesen seinen Produkten soll vornehmlich der Monolog aus „Maria Stuart“ hervorreten. Lassen Sie ihn auch dem grösseren Publikum zukommen, wackrer Mann! — Rufen Sie in Tönen sie an, die „tilenden Wolken und Segler der Lüfte“, so lassen Sie diese Töne sie auch tragen durch die Welt! — Wie werden dankbar dafür seyn, denn der guten Muster und Beispiele bedarf unsere Welt jetzt sehr.

Da kommen so eben mir „zwölf italienische und deutsche Lieder mit Pianoforte begleitung“ zur Hand. Ein Doctor der Rechte, Leopold Joseph Eppinger in Wien hat zu dem schönen Zwecke für die Verunglückten in Pesth und Ofen sie herausgegeben. Aber man muß den Titel nicht so verstehen, als wären in dem Peste zwölf deutsche und auch zwölf italienische Lieder enthalten, oder wenigstens zum Theil deutsche und zum Theil italienische, das heißt nach deutscher Art und italienischer Weise zugerichtet, sondern es sind — auch einige mit deutschem und andere mit italienischem Text dabei, und das ist gut, so verlernen unsere Sänger doch die deutsche Sprache nicht, denn italienisch singen — — wer thäte es wohl anders jetzt noch! — Das hat Hr. Doctor Eppinger wohl eingesehen, und deswegen gar hübsche italienische Canzonetten und Cabaletten aus den deutschen Liedern gemacht.

Cleemara starb, und Oesterreichs Sängerschule trauerte; Domenico Roneoni verließ zu Mailand in seliger Verklärung diese Welt, und Italien ist bebogt, woher nun seine Gesangskünstler nehmen; der wackere, brave Miksch in Dresden — wird auch mit jedem Tage 24 Stunden älter, und das Alter bedarf der Ruhe; Rubini zwar hat Solfegen heraus gegeben, und Häser (jun.) und Duttenhofer schreiben ganze Bücher über die Behandlung der menschlichen Stimme, die sich vortrefflich lesen, aber — Sänger, gute, tüchtige Sänger wollen doch nicht daraus hervorgehen, und immer ärmer und ärmer sehen wir uns werden an diesem Schatz, weil — ohne die Kraft des lebendigen Unterrichts, und eines gründlichen, erfahrnen, über- und durchdachten Unterrichts zwar, wie es scheint, doch Nichts aus ihm werden will. Was helfen die vielen Schulen, Methoden und Uebungen? — leerer, wüster Quark sind sie ohne den belebenden Nerv der lebendigen Daseßtung. Der Mensch soll Alles lernen können aus Büchern, durch die Uebung und Erfahrung; nur singen nicht, und hat er von Natur aus auch die schönste Stimme. Das hat denn die Direction der Pesther Bühne wohl eingesehen, und wir werden es erleben noch, daß wir unsere Sänger alle von dorther holen müssen, denn sie hat Die Bull's pflichtgetreuen Herrn Secretair und Meiermarschall, wie zugleich Redakteur des „Argus“ Eduard Lehmann als Gesangslehrer an genannutem Theater angestellt, und die schönen Sentenzen, welche er über seines Principals hehre Meisterschaft zu veröffentlichen wußte, wie die Leichtigkeit, mit der er sie zu schaffen verstand, nicht minder der metallfeste Boden, auf welchem die Wahrheit und Gediegenheit ihres Inhalts beruht, auch die reiche Erfahrung, welche Hrn. Lehmann durch die hundert Ohren seines Argus werden mußte, bürgen für die Tüchtigkeit solcher Acquisition. Mit dem ersten Oktober d. J. tritt Herr Lehmann sein neues Amt an und — — alle Wunden, welche die eiserne Ruthe des Schicksals der schönen Kunst des Gesanges schlug, sind geheilt. Welche Methode wohl Hr. Lehmann seinem Unterrichte zum Grunde legen oder als Leitfaden beigeben wird? — wahrscheinlich das schon gedruckte Werk von Mannstein.

Habe ich nun nicht Recht gehabt, wenn ich vor einiger Zeit bemerkte, die Kultur der französischen Instrumentalmusik scheine neuerer Zeit vornehmlich sich der Ausbildung des Schlagwerkzeugs zuzuwenden, und ihr vorzüglichstes Streben darauf gerichtet zu haben, der Tcommel eine grössere Selbstständigkeit in dem Orchester zu verschaffen? — Ein gewisser Monsieur Labuffe's hat eine Clavierstrommel erfunden, d. h. eine Trommel, die alle Töne enthält, und mit Tasten wie ein Clavier gespielt wird, oder umgekehrt, ein Clavier mit lauter Trommelsönen, und die Wirkung — verschiedern französische Blätter — sei ganz außerordentlich; keinen kräftigeren Wirbel könne man hören, und einen Triller — wie man ihn nie gehört habe. Ach! — ich glaube es — so eine französische Romanze — muß sich herrlich ausnehmen auf diesem Instrument! — oder eine Romanze mit obligater Begleitung der Labuffes-Trommel. So heißt nämlich das Instrument.

Am 29. April d. J. ward zu Pesth zum erstenmale, so lange als die Bühne dort steht, eine komische Oper mit ungarischem Text aufgeführt. Sie heißt „Cael“, ist von Stephan Jacob gedichtet und von Andreas Barsay componirt. Man kann denken, daß das Publikum jubelnden Beifall klatschte, und keine Oper liefer defucht als diese.

Das italienische Sänger Deutschland bereisen, sind wie seit Jahrhunderten gewohnt, aber daß ein Instrumental-Virtuos aus Italien zu uns kommt, und Anerkennung sich zu erwerben weiß, ist eine Seltenheit. Das Recht der Kunst, und dieses besteht in der Musik hauptsächlich im Instrumentale, haben wir von jeher für uns gehabt, und haben wir es mühsam errungen, so lassen wir es uns auch sicher nicht wieder entreißen. Indessen weilt in diesem Augenblicke ein P. Cavallini, erster Clarinettist d. K. K. Theaters alla Scala in Mailand, auf deutschem Boden, und der Mann wird von vielen Seiten her sehr gelobt. Ich habe ihn noch nicht gehört, aber in Wien z. B., wo er Concerte gab und eigene Compositionen vortrug, nennt man ihn einen ausgezeichneten Meister. Das wäre Viel, und noch mehr, wenn ich glauben dürfte, die Wiener hätten in dem Augenblicke auch einen Bärmann, Herrstedt, Sämann ꝛc. sich erinnert.

Hier in Stuttgart ist derzeit das Theater für 2 Monate geschlossen, und unsere Sänger und Virtuosen fliegen aus nach allen Himmelsgegenden, um die Zahl der reisenden Künstler, welche jetzt Deutschland und das Ausland durchschwärmen, noch zu vermehren. Lindpainter besucht über München einen Theil von Tyrol, Boesberg u. s. w., und wird im August erst seinen gewöhnlichen Sommeraufenthalt am Bodensee nehmen. Moliqué bleibt hier und komponirt fleißig. Lindpaintner wird wahrscheinlich einen Ruf nach Berlin an Spontini's Stelle erhalten, und dort wäre der, für große Wirkungskreise geschaffene, energische Mann mit seinem Direktortalente auch ganz an seinem eigentlichen Platze, so sehr es und Alle schmerzen würde, ihn hier zu verlieren. — Auch Paris ist fast musikalisch todt in diesem Augenblicke, — Alles zog nach London über. — Lassen wir uns das Alles nicht wundern: die Kunst ist wandernder Natur, und das Reisen dem Künstler und Kunstbefreundeten nothwendig. Die Rossyoden, Troubadours, Minnesänger, Jongleurs, Barden u. wanderten ja auch schon. Wenn die Reisen aber fast auch nur mehr zu dem Zwecke geschähen, der ihnen eigentlich vorliegt: Bildung im Allgemeinen und Bildung im Besondern. Die Kunst ist etwas Allgemeines und über die Schranken des einzelnen Individuums Erhabenes; es ist die Schönheit selbst, welche im Menschengeiste schaffend wirkt und belebigt. Der Einzelne hat daran gleichsam nur seinen Antheil, und soll er etwas Lebendiges, den Menschen Angemessenes und Ersreuliches hervorbringen, so muß die Schönheit menschlicher Werke auch ihn erfreut und mannigfaltig angeregt haben. Auch müßte unverhinderlich der Künstler auf einer sehr beschränkten Stufe der Kunstbildung zurückbleiben, wenn er nur sein Publikum kennte und an den Künstlertreis, in welchem er steht, gefesselt bliebe, denn der Geschmack eines einzigen Publikums, einer Stadt oder Gegend, ist oft sehr einseitig und wiedrig, und selbst der schlechte und mittelmäßige

Digitized by Google

Künstler wird auch von einem gebildeteren Publikum durch Gewohnheit zuletzt ertragen, und über seinen Werth geschätzt. Auch das Talent rostet ohne große Vorbilder ein durch Verwöhnung und einseitigen Mechanismus. Kunstreisen sind die Prüfsteine des Talents wie der Kunstbildung. Ferner lebt und stirbt das Werk des Virtuosen und Sängers mit ihm selbst, kaum daß das Andenken noch davon bleibt, und er bedarf der Anerkennung im weitesten Umfange. Aber in solchem Sinn dürfen die Kunstreisen nun auch nicht herabsinken zu bloßen Erwerbsquellen und das Ansehen gewinnen der Wanderungen bausirender Schacherjuden. Bärmann war mit seinem Sohne in Paris und lehrte, nebst der Clara Wieck, mit der Achtung vor deutscher Virtuosität den Franzosen auch einen höhren Sinn des einfachen Instrumentenspiels; die Gebrüder Müller durchwanderten den Osten und Norden von Deutschland und ihr Quartettspiel konnte in der Anerkennung, die sie überall fanden, auch nicht ohne tiefern Einfluß auf die allgemeine Musikbildung wie auf ihre eigene bleiben; Frl. Luper sang in Frankfurt, Mainz ꝛc. ꝛc. und wie sie dem Süden zeigte, wie musikalisch gesungen werden muß, gewann sie auch die Ueberzeugung, daß nur solche Art zu singen die allgemein siegende und wirkende, also die ächte ist; Clara Novello dagegen hat wohl nur silberne und goldene Andenken vom Continente sich geholt, so wie Bohrer sie einst blos brachte aus Rußland in die deutsche Heimath; und Molique eilt mit der Rinde von dem alten braven Herzen der Oesterreicher auch die Wunde in seiner Brust wieder auf, die über den Jammer seiner Tontiraden schon zu vernarben anfing. Weniger glaube ich wirkten schon die Reisen eines Thalberg, Liszt und Henselt, denn es waren im Grunde doch nur Kunstkämpfe in dem weiten europäischen Odeon, die sie anstellten, und Kämpfe in der Kunst der Art ergezugen selten etwas Anderes und Höheres in der Masse des zuschauenden Volks als Lust. Jeder andere Künstler freilich läßt sich mit seiner Reise auch in einen solchen Kampf ein, aber doch nicht in solch' bestimmter Absicht und mit solch' bestimmtem Bewußtseyn. Zu welchen Ueberzeugungen und Nachdenken Die Bull's und Praum's Reisen Veranlassung und Gelegenheit geben, will zu entscheiden ich dem verehrlichen Leser selbst überlassen. Aber reiset immerhin nur alle, ihr Künstler und Kunstfreunde! im guten Glauben, daß die Wahrheit, das Aechte, endlich dennoch siegen, läßt sich auch dem verderblichen Einflusse, den ihr auf Kunst und Kunstbildung übt, wo blos das Streben nach irdischem Erwerb das leidige Motiv eurer Wanderung war, ohne Zagen und bange Sorgen zusehen, und werdet ihr doch selbst auch, über den Moment des Genusses hinaus, eben dadurch nach und nach zu der Ueberzeugung kommen, daß blos das Wahre und Aechte in der Kunst, und nicht Chalatanerie und Virtuosenthum, eine dauernde Wirkung für Euch und Andere übt.

Meyerbeer ist in diesem Augenblicke mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt, und die Etwas davon kennen bereits, machen außerordentliche Hoffnungen.

In der letzten großen Industrie-Ausstellung zu Paris war auch ein Guitarren-ähnliches Instrument zu sehen, das auf dem Halse 76 Claves hatte, die alle mit der linken Hand gespielt werden, während die rechte im Innern des Instruments mit einer Art Bogen arbeitet, der aus zwei Stücken Kupfer verfertigt ist. Der Ton soll außerordentlich stark seyn und ein Gemisch von Flöten- und Clarinettenklang in sich bergen. Aber wie das Instrument von seinem Erfinder Leclerc genannt wurde, errathet der verehrliche Leser gewiß nicht: — *Monophon*, d. h. auf deutsch — Einstimmer, Einton; nun da wollen wir von Herzen wünschen, daß nemen nicht auch ist ein omen, und das Spiel dieses Instruments nicht entspricht seinem Namen. Die Franzosen sind sonst nicht sonderlich unglücklich in ihren Namenstaufen, und ein französischer Schriftsteller findet jedenmal einen passenden Titel für sein Buch, ehe der Deutsche auch nur einen ersinnt.

Eins der glänzendsten Concerte, welche in der letzten Saison zu London statt hatten, soll das des Componisten und Claviervirtuosen Julius Benedikt aus Stuttgart gewesen seyn: es kamen darin nicht weniger denn 24 verschiedene Tonstücke zu Gehör, worunter italienische Opernfernen nicht die kleinsten Rollen spielten. Die einzigen beiden aus deutscher Schule war ein Duo für zwei Pianoforte von Mozart, und das bekannte Violinquartett von Maurer. Von Benedikt hätten wir — aufrichtig gestanden — wohl mehr Vortiefe für seine vaterländischen Produkte erwarten dürfen.

In Narbonne will der Municipalrath ein kleines Conservatorium der Musik errichten, worin der Unterricht unentgeltlich ertheilt werden soll, und wir Alle wünschen ihm das beste Gedeihen. Es giebt Pflanzen, die wachsen nicht überall, und ich weiß auch, wo ein gutes Conservatorium Noth thäte. Nun man arbeitet ja schon — an seinem Plane.

Anzeige.

J. Singer, Holzblaseinstrumentenmacher aller Gattungen in Karlsruhe im Großherzogthum Baden, dessen Arbeiten sich bereits des Beifalls von Kennern des In- und Auslandes, worunter Kalliwoda, Täglichsbeck, Lutz und Andere, zu erfreuen hatten, welchem auch im Jahre 1837 die Preis-Medaille für vaterländische Industriearbeiten ertheilt wurde, empfiehlt sich dem musikalischen Publikum unter Zusicherung prompter und billiger Bedienung.

* * *

Die Unterzeichneten haben mehrere von Herrn Singer verfertigte Holzblaseinstrumente geprüft und können dieselben sowohl hinsichtlich der Reinheit wie auch der Schönheit des Tones und überhaupt der soliden Arbeit aus vollkommener Ueberzeugung bestens empfehlen.

Karlsruhe, den 28. Mai 1839.

Dr. F. S. Gaßner, Großh. Bad. Hofmusikdirector; J. D. Baldenecker, Gr. Bad. Hofmusikdirector; H. Reuther, Gr. Bad. Hofmusikus; Ch. Beck, Gr. Bad. Hofmusikus.

Redakteur: Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement
bei allen guten
Buch- und
Musikalienhandlungen
Deutschlands
und des Auslandes.

Fahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Erscheinen
in Quartalen
jeden Donnerstag.
Preis für die 3 Quartale
des ersten Jahrgangs
3 fl. 6 Kr. oder 2 Thlr. 4 Gr.

Erster Jahrgang. Nr. 18. 1. August 1839.

Hotho über Mozart's Opern.

(Schluß.)

Tief, als es seinem gestiefelten Kater am buntesten auf dem Theater, und im Parterre drunter und drüber geht, und kein Beruhigungsmittel mehr wirken will, läßt in der Verzweiflung den Besänftiger rufen.

Papageno mit seinem Glockenspiel tritt hervor, die Hauptdecoration der Zauberflöte wird hernieder gelassen, Tamino und Pamina gehen furchtlos durch Feuer und Wasser, und das kaum erst pochende Publikum bricht in unaufhaltsamen Jubel aus. Auch ich möchte heute, wo alles in mir in bunter Verwirrung drunter und drüber geht, und ich als mein eigenes unwilliges Publikum gewaltig zu pochen beginne, den gleichen Besänftiger rufen. Glücklich, wem das Märchen der Zauberflöte schon in die frohesten Kinderträume so hell hinein gelungen ist, daß auch der fernste schwache Nachhall dieser Töne noch die Macht der Beruhigung in den spätesten Tagen bewährt. Ich will es versuchen. — Schon die Entstehung der Wunderoper hat etwas Märchenhaftes. Der verarmte Schikaneder kommt zu Mozart und fleht ihn um Rettung durch eine Oper an, die ganz dem Geschmacke des großen Haufens zusagen könne; er verspricht Text, Decorationen und alles sonst noch nöthige Beiwesen. Sogleich werden beide Handels einig. Nun setzt sich Schikaneder hin, und schreibt einen Text zusammen, der auf den ersten Blick gesehen nicht läppischer und sinnloser seyn konnte. Und dennoch wie durch einen Zauber enthielt er die Gelegenheit, daß sich zum erstenmale die verschiedenen Elemente in Mozart's dramatischem Genius wunderbar trennen und feenartig zu einer Wirkung wieder durcheinander weben konnten, welcher sich die kahlste Prosa der Aufklärung am wenigsten zu entziehen vermochte. Wie märchenhaft es auch klingen mag, ich trete dennoch mit der Behauptung hervor, in der Zauberflöte habe Mozart ganz, ohne es selber zu wissen, und zu wollen, die Mächte seiner eigenen dramatischen Musik in einem letzten märchenhaften Gesange gegen einander kämpfen und sich versöhnen lassen. Nur zu dieser Arbeit hatte er noch die letzte dramatische Fähigkeit. Seine Charaktere hatten die frühere Individualität, seine Situationen in der Allgemeinheit ihrer Stimmungen die feste Begränzung, die Innigkeit ihren frühern Gehalt, die Tiefe der Empfindung ihre unergründliche Innigkeit verloren; die Kraft, diese besondern geistigen Elemente seiner Melodien vollendet zu verschmelzen, war dahin. Was blieb ihm übrig, als diese Seiten noch einmal, nun aber getrennt auszubilden und traumartig durcheinander zu schlingen. Denn obschon unbewußt, empfindet er es dennoch tief, daß jene vereinzelten Elemente nicht der wahre Genius seines musikalischen Inhalts und Ausdrucks seien; hatte er sich doch selber mit ihrer engern Vereinigung erst im Don Juan zum Gipfel der Vollendung leicht emporgehoben. Dieser Gipfel war schon in così fan tutte überschritten. In allu raschem Laufe hinunter eilend blickt er noch einmal zurück, und sieht nun wie im Kindertraume einer zweiten Jugend die hellen Geister, die seinem Inneren, als er dort oben noch stand, so voll und lebendig entstiegen waren, gleich Nebelbildern in unbestimmterer Ferne umherschweifen. Tief ruht dies Bild in seiner Seele, bis das Märchen seines eigenen Dichtens den Anklang seiner Bedeutung in Schikanedere symbolischen Nebelbildern ahnt, und sich nun wie zum freundlichen Abschiedsgruße zu reichen Melodien entfaltet. Doch um ein Räthsel zu entziffern, fürcht' ich, spreche ich selber in Räthseln. Vielleicht bringt eine nähere Andeutung zu weiterer Klarheit. Und hier ist es wieder Don Juan, den ich zu Hülfe rufen muß. Daß in der Zauberflöte die ganze Handlung, ihr Beginn, Verlauf und Schluß, statt wie im Don Juan bestimmte Charaktere in den Streit bestimmter Lebenszwecke zu verwickeln, durchaus allgemein und symbolisch gehalten sind, daran hat Niemand gezweifelt. Zwei Reiche stehen einander feindlich gegenüber, ein Reich des Tages, in welchem das Licht der Weisheit die Tiefen des Lebens erhellen soll, und ein Reich der Nacht, in welchem Stolz, Haß und jede gehaltlose persönliche Empfindung herrscht, und dem die ungezähmte Naturbegierde sich zugesellt. In jedem dieser Gebiete nun, so enträthselte ich mir ihr musikalisches Geheimniß, ist dem Inhalte wie dem musikalischen Ausdrucke nach, eine der Hauptseiten festgehalten, welche die innere Eigenthümlichkeit der Mozart'schen Tonsele ausmachen.

Daß ein tiefer Ernst des Lebens, aller lieblichen Heiterkeit ungeachtet, Mozart's dramatische Welt durchklinge, hat er im Don Juan mit ergreifender Gewalt bekundet. Doch je weiter dieser Ernst um sich greift, je mehr er für sich heraustritt, desto mehr verschwindet die lebensfrohe Individualität seiner Sprache. Schon gegen das Ende des Don Juan hin ertönt er wie die ewige Mahnung des Grabes und wie die Posaunenstimmen des Gerichts.

Digitized by Google

Dieses Element scheidet sich jetzt in den Tönen, welche Sarastro's Herrschaft begründen, selbstständig aus, und kann uns, in dieser Allgemeinheit aufgefaßt, weder als inniger Gemüthserguß, noch als das charaktervolle Leben bestimmter Individuen ins Herz klingen. Aus diesem Reich ist alle individuelle Leidenschaft, auch wenn sie einen tiefern Gehalt in sich schließen sollte, jeder Schmerz und Kampf für die wahrhaft Eingeweihten verbannt. Und so giebt denn auch die Weisheit dieses reinen Lichtes ihre Milde und Strenge, ihre Erhabenheit und Tröstung weniger in Arien, Duetten und Terzetten, als in Chören kund, welche jetzt in Mozart'schen Opern zum erstenmal von höchster musikalischer Wichtigkeit werden. Doch je mehr sie die tiefsten Verhältnisse der Harmonie in Anspruch nehmen, desto mehr entbehren sie jener bezaubernden Innigkeit, welche sich an ihnen erst erheben und durch sie innerlich vertiefen soll. Den Priesterchören schließen sich die drei Genien an, Boten des Lichtes und gleichfalls allgemeine Stimmen der Warnung, des Rathes und der tröstenden Ermuthigung. Und wenn sich nun auch dies gesammte Reich in Sarastro zusammenfaßt, so ist doch dieses Oberhaupt mehr ein allgemeiner Repräsentant milder Einsicht, Tugend und Kraft, als ein individueller Charakter in dem Sinne, in welchem Mozart bisher Charaktere zu erschaffen die unerschöpfliche Gabe besessen hatte.

Das Reich der Nacht mit seiner sternenflammenden Königin ist jenen mächtigen Accorden der Chöre fremd. Von Haß und Rache allein erfüllt, sprüht die märchenhafte Herrscherin ihre machtlose Leidenschaft in scharfen Staccatofunken umher, oder schwebt auf bunt gefalteten bedeutungslosen Wolkenwellen der Töne hin. Nur in dem Schmerz über die ihr entrissene Tochter thut sich ein tieferer musikalischer Ausdruck kund; doch durch diesen Schmerz, dessen Ursache Sarastro ist, dringt auch bereits die Macht jenes Lichtreichs hindurch, und erregt die Ahnung, daß eine Gewalt, welche solchen Schmerz in dieser stolzen leeren Brust anfachen könne, den Sieg über sie davontragen werde.

Die drei Damen, Dienerinnen der nächtlichen Königin, vertreten in deren Reich die Stelle der Genien. Leicht zur Liebe gereizt, vordringend, sinnlich, naiv ohne Unschuld, heiter ohne Laune und Scherz, entwickeln sie zwar eine Fülle persönlicher Empfindungen, denen aber mit der Tiefe des Inhalts nicht nur die Tiefe des Ausdrucks, sondern auch die Innigkeit und volle Individualität abgeht. Als letzte Gestalt tritt der Mohr in dieses Reich herüber. Denn im Rausche der Sinne jeder falschen Leidenschaft haltungslos preisgegeben, vermag ihn kein Aufenthalt in der Heimath der Reinheit zu veredeln, seine Weisheit zu belehren, seine Wohlthat zu verpflichten.

Dies weisheitslose, stolze Nachtreich der Leidenschaft nimmt eine entgegengesetzte Seite des Inhalts und Ausdrucks früherer Mozart'scher Opern in Anspruch. Denn wer vermochte gleich ihm persönliche Empfindungen in Melodien vollständig wieder zu geben. Doch wiederum abgetrennt von jedem ächten Gehalt der Gefühle, Zwecke und Leidenschaften und selbstständig für sich herausgehoben, flattern die Töne dieses Reiches nur leicht beweglich ohne innerste Seele auf den Schwingen des Wohllauts durch die Lüfte, oder erstarren zu künstlich zusammengesetzten Edelgesteinen und Perlenreihen, deren gemüthslose Pracht nur blenden und verführen kann.

Die eigentliche Aufgabe aber der Mozart'schen neuen Opernmusik war jene Seelenfülle des Gemüths, die alle wahrhaften Freuden und Schmerzen der Liebe in sich trägt, und dies volle Leben mit ganzer Innigkeit und Individualität melodisch ausspricht. Solche Innigkeit kann weder der ernsten Tiefe, noch der ursprünglichen Naivetät des Herzens und der persönlichen Leidenschaft entbehren; in ihr berührt und vereinigt sich dasjenige, was Sarastro's und der Königin Reich getrennt enthalten und darstellen soll. Sie allein bedarf zu ihrem Ausdruck bestimmtere Individuen. Und dennoch sind auch diese jetzt in Tamino, Papageno und Pamina mehr Repräsentanten als volle Charaktere.

Die Macht der Innigkeit und Naturunschuld des Gemüths und seiner Töne sind in Tamino und Papageno der Zauber, der alle Gefahren besiegt, die Natur überwindet, zum Mitgefühl zähmt und jede rohere Leidenschaft zu schuldloser Freude bändigt. Doch zu dem wahren Ziele vermag diese Innigkeit und Unschuld nur zu gelangen, nachdem sie die volle Kraft des Ernstes in sich aufgenommen und durch mannigfaltige Prüfungen mit sich in Einklang gebracht hat. Und gleichfalls recht in Mozart'scher Art behält die Innigkeit als ihren gemäßesten Inhalt die Empfindung reiner Liebe, wie sie Paminen und ihren kühnen Geliebten beseelt. Doch auch dieß mal wiederum in neuer Weise. In Figaro und così fan tutte ward jede Schuld ohne ernste innere Reinigung leicht ausgelöscht, in Don Juan hatte die sittliche Reinheit den schmerzlichen Kampf gegen den tausendfältigen Frevler zu bestehen, doch ihre tragischen Schmerzen wurden ihr durch keine beseligende Befriedigung vergütet. Tamino aber genießt nach harter Prüfung in den Armen der Geliebten eines Glückes, das Beide um so reiner entzückt, je würdiger sie desselben geworden sind.

In dieser Weise, ich wiederhole es absichtlich noch einmal, scheidet und verallgemeinert sich dasjenige zu ganzen Reichen schmerz- und innigkeitsloser Tiefe und gehaltarmer individualitätsloß persönlicher Leidenschaft, was Mozart bis hieher dem Gehalte wie der musikalischen Sprache nach zu voller poetischer Wirklichkeit menschlicher Gemüther, Handlungen und Charaktere in einander zu fügen getrieben war. Dazwischen bewegt sich jene nur ihm eigenthümliche Innigkeit und Naturunschuld der Liebe. Ihren Tönen ist die Aufgabe gestellt, das eine Reich der flacheren oder schlechteren persönlichen Leidenschaft in sich zu überwinden, um ganz den wahren Gehalt des anderen in ihren Melodien lebendig zu machen. Denn was das Reich des Lichtes zu bieten vermag, gewinnt selber seine Vollendung erst, wenn es von den innigen Klagen des Gemüths beseelt und durchdrungen ist. Die volle Individualität aber ist in allen drei Kreisen verloren gegangen.

Doch dieser prosaische Auszug, bemerke ich jetzt erst, trifft wiederum nicht die ganze Eigenthümlichkeit des wundersamen Werkes. Er scheint auf Abschtlichkeit zu deuten

Digitized by Google

und dem naiven Mozart die überlegteste Selbsterkenntniß seines gegenwärtigen und vergangenen Schaffens unterschieben zu wollen. Und doch ist seine Mozart'sche Oper fast, wie viel allgemeine Betrachtungen ihr der Dichter auch vorgelegt hat, von Absichtlichkeit und künstlicher Berechnung entfernter, als die Zauberflöte. Mozart hat auch diese Musik nicht wie ein Hoffmann'sches Mährchen behandelt, das stets die allgemeine Bedeutung mit Absicht verständig hindurchbrechen läßt, oder im Schlusse prosaisch daneben stellt. Im Gegentheil. Eine mehr noch als Haydn'sche Unschuld macht ihren Hauptreiz aus. Als ob dem bunten Geschlecht der zwitschernden Vögel plötzlich Wort und Sprache verliehen wäre, so singt das Gefühl der Liebe und Lust aus Papageno heraus, und seine Glocken klingen, als öffnete das Reich der glänzenden Metalle sein unbelebtes funkelndes Herz. Gleich als hätte der stumme Mondenschimmer sich beseelt und verkörpert und sänge von den Schmerzen und Wonnen der Sehnsucht und Liebesseligkeit, so tönt es aus Pamina's Brust.

Und auch Tamino's Zauberlaute bewahren in ihren Flötentönen eine Unschuld, als wenn alle Lieblichkeit der Natur zu süßen Klängen sich innig belebte. Ja jene Töne der Weisheit und Tugend selbst gewinnen eine treuherzige Natürlichkeit, als ob die grauen Granitpfeiler der Erde und die greisen Schneehäupter der Gebirge sich aufhäten, um uralte halbverklungene Sprüche von tönenden Erzlippen über die irrenden, suchenden Menschen hinzurufen. Bei solcher ursprünglichen Unbefangenheit kann nichts Albernes belebigen, das Seltsamste erscheint uns glaublich, und das Unbedeutende selber wird durch eine geheimnißreiche Tiefe bedeutungsvoll, welche in schweigender Ruhe durch das Ganze weht. Und welch' eine bunte Mährchenpracht ist zugleich darüber hingebreitet. Die Sterne leuchten, Alles klingt, glänzt, blüht und duftet; es ist die gewohnte Welt nicht mehr, in der wir umher wandern, und doch sind es die altgewohnten, liebsten, Empfindungen, die uns in dieser neuen Welt begegnen, eine träumerische Dämmerung holder Kinderzeiten scheint um uns herzufließen, und dennoch steht Alles ungetrübt und verständlich vor uns da.

Ob ich mich nun klarer ausgedrückt habe, weiß ich nicht, und fast könnte ich wünschen, daß ein leichter Schleier auch mein Verständniß halb verhüllte: ein durchgängig gedeutetes Mährchen ist alles Farbenglanzes beraubt, und wer den Schleier der Göttin zu Saïs wirklich aufhob, war des Todes. Nur ein Gefühl der Trauer könnte mich ergreifen, wenn ich den inneren Sinn der Zauberflöte ganz enträthseln wollte: Mozart hatte die Aufgabe seines dramatischen Genius erfüllt, und nun seine eigene Hand den Schleier lüftete, um die Zaubergewalt seiner Töne selber in neuen dramatischen Mährchen und Melodien zu entfalten, ist auch sein Haupt bereits von der Hand der dunkeln Todesgötter berührt.

Nach dieser Erinnerung würd' ich mich von der prosaischen Festtagsgroßmuth des Titus zu sprechen nur vergeblich anstrengen; auch nicht eine Note ist mir gegenwärtig.

Kritik.

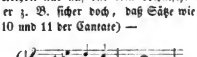
Breslau bei Carl Cranz: Cantate „Auf Gott und nicht auf meinen Rath" für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters (in Ermangelung des Orchesters mit Orgel oder Pianoforte), zum Gebrauch bei öffentlichen Sonn- und Festtags-, so wie bei kirchlicher Trauungsfeier, von Ernst Köhler. Partitur. Pr. 1½ Rthlr. Op. 60.

Ebendaselbst: Motette „Wie lieblich ist doch Herr die Stätte" für allgemeinen Chor mit Harmoniebegleitung und Orgel oder Pianoforte von Ernst Köhler. Partitur. Pr. 1 Rthlr. Op. 61.

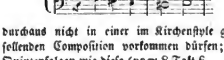
Wer — wenn auch nur einmal — aufmerksamen Blickes hineingeschaut hat in den Strom der jetzigen musikalischen Literatur, und die amphybische Natur kennt, womit die Masse der kleinen und großen Produkte sein ganzes Bett beleben, der wird mir aufs Wort glauben, daß ich freudig überrascht war, als ich auch einmal eine Cantate und Motette wieder darin erblickte, und daß augenblicklich der feste Vorsatz in mir rege wurde, diesen Werken alle meine Aufmerksamkeit, aber nicht allein mit der Achtung auch, welche wir dem fleißigen und bekannten Verfasser wie der Gattung solcher Werke schon schuldig sind, sondern auch nicht minder von dem Standpunkte aus zuzuwenden, auf welchen diese Gattung selbst ihren Beobachter stellt, also mit allen den Anforderungen, welche nothwendig wir an Werke derjenigen Caltegorie machen müssen, in welche Compositionen wie diese, Cantaten und Motetten, unabweislich gehören. Dieser Standpunkt ist, außer dem der schönen Kunst überhaupt, dem allgemein musikalisch-ästhetischen, in technischer Beziehung unzweifelhaft der des sogenannten strengen Satzes, und in vorliegendem Falle um so mehr, als die Cantate wie die Motette nicht blos durch ihren Textinhalt, sondern ausdrücklich auch vom Componisten für kirchliche Zwecke bestimmt, als geistliche Compositionen dargegeben wurden, solche Werke aber bekanntermaßen durch die Bank in jenem strengen Style, wenn auch nicht in der engsten Bedeutung des Worts gerade, abgefaßt seyn müssen; und damit den vollen Gesichtskreis angedeutet, in welchem ich jene meine aufmerksame Beobachtung der Werke begann und vollendete, muß ich — leider! — gleich von vorne herein bekennen, daß ich mich in allen meinen schönen und erfreuenden Erwartungen total getäuscht fand. Ich war aber nicht der Einzige, dem es so erging. Menschen sind keine Engel, und können irren; können sie das überhaupt aber, so sind nirgends wohl mehr sie einer solchen Möglichkeit ausgesetzt als in der Beurtheilung eines Kunstwerks, wo so Manches von der Stimmung, Gemüthsverfassung und allerhand andern innern und äußern Zuständen in dem Momente abhängt, in welchem sie die Anschauung beginnen. Daher legte ich beide Werke noch einem erfahrnen und anerkannten Meister in der Composition, dessen Namen zu nennen ich gerne bereit bin, vor, und bat ihn, nach genauer Durchsicht mir seine Meinung darüber mitzutheilen, ohne ihn indessen von der meinigen vorher in Kenntniß zu setzen. Zu

Digitized by Google

meiner Rechtfertigung darf ich nicht bergen, daß sein Urtheil noch härter lautete, als welches ich, mit aller Achtung vor Namen und Person des Verfassers, der meines Wissens Oberorganist an einer der Kirchen Breslau's ist, hier unverhohlen auszusprechen mich genöthigt sehe. Wie hätte es aber auch anders seyn können, da sich in der That hier weder die Idee einer Cantate oder Motette, noch die Idee einer kirchlichen Composition verwirklicht findet!? — Ein gefälliger Wechsel von Soli's und Tutti's, und daß der Componist die Bestimmung seines Werks auf dem Titel klar genug anbeutet, reicht doch dazu wohl nicht aus!? — Nirgends in beiden Werken will auch nur eine in geistlicher, kirchlicher Würde gehaltene Melodie mir entgegentreten, und nirgends stellt auch nur ein melodisch wie harmonisch vollkommener Gedanke, noch weniger dann aber eine ästhetische Durchführung desselben sich dar, so wenig selten Annäherungen an früher schon oft Dagewesenes sich finden. Ich kann nicht glauben, daß Herr Köhler diese beiden seiner Werke mit Liebe und auch nur einigem künstlerischem Bewußtseyn arbeitete. Wollte zum Beweise ich mein Urtheil nur auf das rein Technische beschränken, so weiß er z. B. sicher doch, daß Sätze wie dieser (pag. 5 Takt 10 und 11 der Cantate) —



durchaus nicht in einer im Kirchenstyle geschrieben seyn sollenden Composition vorkommen dürfen; daß eben da Quintenfolgen wie diese (pag. 8 Takt 6 — 9) —



gänzlich unstatthaft sind und durch Nichts sich entschuldigen lassen; daß Dissonanzen, wie hier aber oft geschehen (z. B. in der Motette gleich vorne im 6ten Takte zwischen Horn und Clarinette), niemals und nirgends verdoppelt werden dürfen; kein dissonirender Vorhalt, wie ebenfalls nicht verabsäumt wurde, im strengen Satze unvorbereitet eintreten kann; der unvorbereitete Undecimenaccord nur im Durchgange auf einem schlechten Taktitheile sich gebrauchen läßt, und was all' der Dinge mehr sind. Auch die sehr triftigen Gründe, warum alles Dies geschehen oder nicht geschehen darf, können ihm als einem so fleißigen Notenschreiber nicht wohl mehr ein Geheimniß geblieben seyn, da sich annehmen läßt, daß mit solcher Ausübung er sich auch um die Wissenschaft seiner Kunst bekümmerte. Aber wenden wir darüber hinaus auch unseren Blick auf die mehr künstlerische Form der beiden Werke, und fassen sie in ihrem Ganzen auf als das, was sie eigentlich seyn sollen, so tritt die Richtigkeit meines Urtheils nur um so überzeugender, — ja so schlagend hervor, daß — ich leugne es nicht — der oben erwähnte zweite Beurtheiler mir geradezu wohl sagen konnte, unsere Jahrbücher scheinen ihm zu gut, als daß sie einen Raum für die Critik dieser Arbeiten hergeben könnten. Wie gesagt, ist weder die Idee einer kirchlichen Cantate oder Motette hier realisirt, noch findet sich auch irgendwo nur ein musikalisch vollkommener Gedanke oder eine wahrhaft künstlerische Durchführung eines solchen, der oft sehr undeclamatorischen und unpassenden Behandlung des herrlichen Textes nicht zu gedenken. Die größten Fehler aber sind in den einzelnen Stimmführungen selbst geschehen. Man glaubt nicht, wie sehr hier alle Regel und natürliches Gesetz bei Seite gestellt wurde, und die Außen- wie Mittelstimmen sich bewegen über alle natur- und ordnungsmäßigen Schranken weit hinaus. Das heißt nicht, mit künstlerischer Freiheit schaffen. Der Genius kennt keinen Zwang, aber er stellt seine Werke auch nur auf in dem Kreise der Natur, und jeder Verstoß gegen diese und ihren ordnenden Rhythmus ist auch ein Verstoß gegen ihn selbst. Das Urtheil scheint Herrn Köhler wahrscheinlich zu hart; aber ich stelle ihm frei, diese seine Produkte jedem anderen erfahrnen und unparteiischen Richter vorzulegen, und wenn derselbe, unter Bürge seines Namens, anders darüber spricht, wie hier geschehen, d. h. anerkennender und lobender, so soll niemals meine Feder sich wieder zu einer musikalischen Critik hergeben. Ich darf ihn versichern, daß es mir in der Seele wehe thut, so reden zu müssen, aber da die Verlagshandlung, welche auf die äußere Ausstattung allen Fleiß verwandte, ein Urtheil von mir forderte, so gebot die Pflicht mir auch Aufrichtigkeit. Mir fehlt die Ueberzeugung nicht, daß Herr Köhler Besseres und Gutes zu leisten im Stande ist, aber so leiste er es auch.

Breslau bei Carl Cranz: Motette „Singet dem Herrn" für allgemeinen Chor mit obligater Orgelbegleitung, von Adolph Hesse. Op. 61. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Rthlr. 12 ggr.

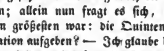
Ebendaselbst: Zwei Fugen nebst Einleitung für volle Orgel, zum Gebrauch bei festlichen Gelegenheiten, und drei Vorspiele für sanfte Stimmen, von Adolph Hesse. Op. 62. Pr. 16 ggr.

Diese beiden Werke, welche uns zugleich mit den oben angeführten zukamen, gewähren uns — dem thätigen und durchhilfeten Verfasser sei's gedankt — in allgemein künstlerischer Beziehung weit mehr Befriedigung als jene, so manche Ausstellung sie in rein technischer Beziehung bei strenger Durchsicht auch zuließen. Man sieht, Herr Hesse bedenkt und durchdenkt zuvor die Aufgabe, die er sich stellt, ehe er auch an ihre Lösung schon geht. Die Motette hat doch Form und Gestalt, eine bestimmte charakteristische Physiognomie. Man erkennt das Ding, wenn man es nach seinen Lebenspulsen fühlt, auch ohne seinen signalisirenden Paß. Es ist eine Idee da, die in Tönen verkörpert hervortritt, und wenn auch kein vollkommenes Gelingen, doch ein Streben, ein fruchtbares Streben, dem Sinne und der Idee des Textes verherrlichende Töne zu geben. Wie der Verfasser sich folgenden

Digitized by Google

u. ſ. w.

und manche ähnliche Sätze erlauben mochte, begreife ich nicht, da dieſe Motette ebenfalls als Kirchenwerk im ſogenannt ſtrengen Satze geſchrieben ſeyn ſoll oder doch ſollte. So kommen pag. 8 im erſten Takte der dritten Zeile und pag. 11 Takt 2 und 3 zwiſchen Alt und Baß auch offenbare Octaven vor, und pag. 16 Zeile 2 Takt 1 und 2 hat ſich ein unvorbereiteter Unterleitereinakkord auf dem guten Taktheile eingeſchlichen, was Alles nicht entſchuldigt werden kann. Pag. 17 beginnt nach des Verfaſſers eigener Bemerkung eine Nachahmung in der Unterquinte, aber der ganze Satz bis zum erſten Orgelpunkte ließe ſich als ein meiſterhaftes mi contra fa bezeichnen. Ich gehöre gewiß nicht zu denjenigen, die bei jeder neuen Compoſition wahrhafte Jagd machen auf Quinten, Octaven, Querſtände ꝛc., allein wo ſie ſo ſehr ohne allen Grund und in ſolch' offenbarer und verkehrter Weiſe hervortreten, wie hier, da trifft ſie auch wohl nicht mit Unrecht eine ernſte Rüge. In den Fugen geht es nicht weniger mit einer ähnlichen künſtleriſchen Ungeniertheit und unkünſtleriſchen Freiheit her, z. B. pag. 6 und 7. Der Verfaſſer will hier zwei offenbare Quinten in einer zugeſetzten Bemerkung durch die imitirte Figur entſchuldigen; allein nun fragt es ſich, welches Uebel von beiden am größeſten war: die Quinten beibehalten oder die Imitation aufgeben? — Ich glaube das erſte, und von zwei Uebeln ſoll man ja bekanntlich ſtets das kleinere wählen, und demgemäß hätte ich hier lieber das letzte gewählt geſehen. Wenn der Jäger eine Ziege ſchießen will und trifft einen Bock, ſo entſchuldigt ihn nicht, daß er die Hörner des Bockes nicht geſehen zu haben vorgiebt. Pag. 7 finden ſich Querſtände und unvorbereitete Vorhalte in Menge. Daß Herr Heſſe dieſes Thema:



u. ſ. w.

zu einer Fugenarbeit wählte, zeugt immer übrigens von einem ſeltenen und großen Selbſtvertrauen, da bekanntlich Mozart ſchon dieſes Thema in gleicher Weiſe ſo meiſterhaft behandelte, daß Jeder nach ihm damit in den tiefſten Hintergrund treten muß. — Die Zufügung der Regiſtrirung bei den einzelnen Sätzen, ſowohl der Motette als der Fugen, wie die Bemerkungen über das Pedalſpiel, ſind ſehr nützlich, beſonders für die Unerfahrenen in dieſer ſchwierigen Kunſt, und dienen immer zur möglichſt richtigen Ausführung im Sinne des Componiſten. — Der Druck beider Werke geſchah auf ſchönes Papier und in ſehr reinlicher Weiſe. — Ich hoffe, Herrn Heſſe bald wieder zu begegnen, da ſein unverkennbares Streben nach dem beſſeren und höheren Ziele der Kunſt noch viel Gutes erwarten läßt, ſo bald er ſich nur der genialen Keckheit und modernen Ungezwungenheit begeben will, mit welcher er ſich in dieſem Streben eben ſo augenſcheinlich gebehrdet. Die künſtleriſche Freiheit, das freie Aufſchwingen des künſtleriſchen Genius beſteht — wie vorhin bemerkt — in etwas ganz Anderm und offenbart ſich durch ganz andere, nämlich tiefere geiſtige Zeichen, nicht in einem Hinwegſetzen über alle kunſtwiſſenſchaftliche Regel. Das wäre gerade ſo, als wollte der Maler aus lauter künſtleriſchem Freiſinn, in der Genialität ſeines künſtleriſchen Weſens, ſich nicht um die Regeln der Farbenmiſchung, oder der Bildhauer aus gleichem Grunde ſich nicht um Vorſchriften ſeines Zirkels, Winkels und Meßeiſens, oder um die Natur ſeines Stoffes bekümmern. Der Glaube hat vielen Anhang zwar, und gewinnt immer mehr ſolchen, weil er die Sache leicht macht, aber er iſt ein thörichter, ein alberner Glaube.

Dr. G. Schilling.

Correspondenz.

Würzburg, im Juli 1839.

Womit ſollte ich, wenn ich von Muſikzuſtänden in Würzburg zu berichten habe, würdiger beginnen, als mit dem k. Muſikinſtitute? Der Gründer und Direktor deſſelben iſt bekanntlich der durch ſeine theoriſchen Werke und gediegenen kritiſchen Abhandlungen mehr, als durch ſeine genialen Compoſitionen (weil die meiſten der letzteren noch nicht im Drucke erſchienen ſind) berühmte Profeſſor der Aeſthetik und Pädagogik an hieſiger Hochſchule, Dr. Joſeph Fröhlich.

Fröhlich hat um die muſikaliſche Bildung der hieſigen Stadt ſowohl, als des ganzen Frankenlandes große und unbeſtreitbare Verdienſte. Er war es, auf deſſen Betrieb das ſeit 1804 beſtehende muſikaliſche Bildungsinſtitut, deſſen Vorſtandſchaft er geführt hatte, im Jahre 1811 unter der Großherzoglichen Regierung, wo, als traurige Folge von der raſchen Aufhebung der Stifter und Klöſter, die Muſik beſonders auf dem platten Lande ſo ſehr geſunken war, zu einer allgemeinen Bildungsſchule umgeſtaltet wurde *).

Es ſollten in dieſer Schule zunächſt die Präparanden des k. Schullehrerſeminars, ſowie überhaupt ausgezeichnete muſikaliſche Subjekte ihre Bildung erhalten, zu deſſen Behuf auf Fröhlichs Vorſchlag für jedes einzelne Inſtrument eigene Lehrer angeſtellt wurden. Es war dies ein wichtiges Ereigniß für die Cultur der Muſik im ganzen Großherzogthume, das den Namen deſſen, der es herbeiführte, in der Kunſtgeſchichte nie wird erlöſchen laſſen.

Im Jahre 1820 erhielt das Inſtitut dadurch eine Erweiterung, daß ihm eine eigene Geſangsſchule, die bis dahin beſtanden hatte, beigefügt wurde. Alles ſtrömte dem Inſtitute zu, um ſich dort muſikaliſche Bildung anzueignen. Unter den Perſonen weiblichen Geſchlechtes war es Modeſache geworden, das Inſtitut zu beſuchen. Die Zahl der Theilnehmenden ſtieg außerordentlich. Fröhlich ſah ſich am Ziele ſeines Strebens und ſeiner Wünſche. Durch eigene Mittel war er nun im Stande, die Meiſterwerke unſerer Kunſtheroen aufzuführen. Seine Anſtalt konnte als Muſter

*) S. Dr. G. Schillings Encyklopädie 3. Band S. 70.

für alle derartige Anstalten gelten. Zweimal geruhte sein Erlaucht der Gönner, König Ludwig von Bayern, nämlich in den Jahren 1828 und 1835 Produktionen des Institutes beizuwohnen, und ihm Allerhöchster Zufriedenheit und Anerkennung in den huldvollsten Ausdrücken zu versichern.

Ein trauriges Ereigniß fand im November 1832 in dem Institute Statt, indem der Lehrer Neugebauer seinen ehemaligen Schüler, später College Max Alleaumes, der ihn nach und nach aus seinen Lehrstunden, von dem Direktionspulte und, wie er glaubte, auch aus Fröhlichs Gunst verdrängt hatte, aus Eifersucht, Neid, und wer weiß aus was für andern Motiven meuchlings ermordete, und sich in derselben Stunde noch selbst erschoß. Dieser Doppelmord geschah im Institutslokale, Abends zwischen fünf und sechs Uhr, da Alleaumes eben Violin-Unterricht ertheilte. Damals ging auch die Rede allgemein, Neugebauer habe die Absicht gehabt, eigentlich den Professor Fröhlich zu ermorden, und dieser sein ruchloser Plan sei nur durch die göttliche Vorsehung vereitelt worden. Das nun sind die denkwürdigsten historischen Momente des Institutes seit seiner Gründung.

Der Segen, den es bald um die Pflege der Musik in der diesigen Stadt und Umgegend verbreitete, wuchs von Jahr zu Jahr. Die tüchtigsten Lehrer wurden gewonnen; andere in der Anstalt selbst herangebildet. Für Frauenzimmer wurden Clavier- und Gesanglehrerinnen bestellt. Alles war in der regsamsten Thätigkeit. So war es, und so ist es noch. Der Wechsel der Jahre brachte wohl im Lehrpersonale manche Veränderung. Viele traten aus, Andere wieder ein dafür. Verluste, die unersetzlich schienen, wurden ersetzt — denn unentbehrlich ist — Niemand auf Erden. In der Hauptsache, in seinem ersprießlichen Wirken blieb sich das Institut immer gleich. Die Lehrstunden sind zweckmäßig vertheilt, und der Lauscher mag vorübergehen, wann er will, Vormittags oder Nachmittags, so wird er Menschen- oder Instrumentenstimmen sich üben hören. Das Lokale mit seinen zwei Sälen, einem größeren, der auch zu Conzerten, Preisevertheilungen an die studirende Jugend, und zu anderen öffentlichen Feierlichkeiten benutzt wird, und einem kleineren, sowie Fröhlichs Wohnung selbst (ausgezeichnet, von allen Seiten eingeschlossen, und einer kleinen Burg vergleichbar), deren obere Zimmer zu diesem Zwecke bestimmt sind, bietet Raum und Gelegenheit zum Unterrichte. An demselben nehmen nicht nur sämmtliche Schulseminaristen, sondern auch die meisten Schüler unseres Gymnasiums und etliche Studenten unserer Hochschule Theil, nebst Solchen aus der Stadt oder irgendwoher, die als Dilettanten Musik treiben, oder sich einst zu Musiklehrern qualifiziren wollen, ungerechnet die Frauenzimmer, welche darin Singen oder Klavierspielen lernen. Letztere aber betreiben es, wie bemerkt, nur Einige ausgenommen, die auf wahrer Liebe zur Kunst, keine Anstrengung scheuten, und ächten Sinn für Musik bethätigten, als Modesache, woher es kommt und kam, daß, je nachdem der Credit des Institutes in ihren Augen steigt oder fällt, dasselbe von ihnen zahlreich oder spärlich besucht wird. Ueberdies könnte das redliche Streben des Vorstandes und des Lehrerpersonales weit mehr ausrichten, wäre nicht gründliches Einüben, und das so wichtige Racherrziren zu Hause den meisten Schülerinnen zu beschwerlich. Wer wollte auch von der Mehrheit des so flatterhaften, pupfüchtigen und coquetten Geschlechtes etwas Gründliches erwarten?

Wöchentlich zweimal an den Mittwoch- und Sonnabend-Nachmittagen finden Gesammtproduktionen Statt, bestehend aus Symphonien, Ouverturen, großen Chören u. d. gl. woran Alles, Schüler wie Lehrer, Theil zu nehmen gehalten ist. Die Produktionen geschehen im großen, ehemaligen Capitelsaale, der, geschmückt mit allen Wappen der ehemaligen Domkapitularen und des fränkischen Adels überhaupt, sich seines Raumes und seiner akustischen Bauart wegen zu großen Gesangübungen vorzüglich eignet, und der früher jedesmal bei Produktionen auch dem Publikum geöffnet war, später aber, wahrscheinlich zur Vermeidung von Störungen, sich demselben wieder schloß.

Am Schlusse eines jedweden Semesters gab Fröhlich früherhin dem Publikum sehr anerkennenswerthe Produktionen, um die schönen Fortschritte der Zöglinge und die Leistungen des Institutes überhaupt zu veröffentlichen. Das ermuthigte, das brachte Leben und Streben, Regung und Bewegung unter die Zöglinge. Außer einzelnen Conzertparthien erinnere ich mich dort viel Herrliches und Ausgezeichnetes gehört zu haben, z. B. „die Schöpfung", „vier Jahreszeiten", „Tod Jesu", „sieben Worte Jesu am Kreuze", „die Glocke", „Gesänge aus der päpstlichen Kapelle" u. s. w., allein in jüngerer Zeit wurde weines Wissens dem Publikum ein ähnlicher Genuß, wie wünschenswerth er auch immer bleiben wird, nicht mehr so oft geboten. Woran es liegt oder hängt, weiß ich nicht.

Hemmend muß auf das Ganze, namentlich das Orchester, der Umstand einwirken, daß jährlich neue Zöglinge in das Schullehrerseminarium ein- und austreten. Zwei Jahre haben sie in demselben zu verweilen (oberer und unterer Cursus) und außer Musik natürlich noch Fachgegenstände der verschiedensten Art zu betreiben, wober es kommt, daß, wenn Fröhlich ein tüchtiges Orchester herangebildet zu haben glaubt, er dasselbe immer wieder verlieren muß, so daß es nie recht zur Vollendung kommen kann.

Darin besteht aber auch nicht der Zweck des Institutes; dieser nämlich ist für das Seminar kein anderer, als den Sinn für Musik bei den Zöglingen zu wecken, zu steigern und immer mehr zu beleben, so wie deren Geist und Gemüth für den Zauber vorzüglicher Tonschöpfungen empfänglich zu machen. Dies geschieht in den wöchentlichen Gesammtproduktionen, indessen in dem Technischen der Kunst und Instrumente jedes Individuum in den Privatlehrstunden, einzeln oder gemeinsam mit andern, unterwiesen und eingeübt wird. Den so geweckten Sinn für Musik, sowie die nach Kräften errungene Fertigkeit, sollen sie dann Andern mittheilen, wenn sie zerstreut auf dem Lande in ihrem Berufe als Schullehrer thätig sind.

Universitätsstudenten nehmen in der Regel jetzt weniger als früher Theil daran, und die es thun, sind meistens Theologen, und diese, wahrlich thun wohl daran, sich im Singen zu üben, denn es kann Nichts auf allgemeine Andacht und Erbauung so störend einwirken, als ein gehör-

Digitized by Google

loser und abscheulich singender Priester am Altare, wie ich in der That singt zu meinem Schrecken und Grauen irgendwo Einen hören mußte. Alle Theologen sollten das Institut besuchen müssen. Ueberdieß sollte Jeder, der Theologie zu studiren gedenkt, schon frühzeitig singen lernen. In jüngster Zeit wurde das auch mehrfach angeregt, und nach einer Allerhöchsten Anordnung sind alle Gymnasiasten, es müßte denn absolute Unmöglichkeit erwiesen seyn, verpflichtet, an dem Gesangunterrichte, welcher dahier von zweien, zu diesem Zwecke besonders aufgestellten, tüchtigen Lehrern ertheilt wird, Antheil zu nehmen.

Diese Allerhöchste Anordnung, daß der Gesang an den vaterländischen Schulanstalten besonders zu pflegen sei, ergieng, wenn ich mich nicht irre, im Jahr 1837. Der ausgezeichnete Studienrektor Eisenhofer ergriff sogleich diese Gelegenheit, am Schlusse jenes Schuljahres in einer feurigen Rede seiner studirenden Jugend den erklärten Allerhöchsten Willen an das Herz zu legen. Diese Rede scheint mir zu wichtig, als daß ich hier nicht Einiges daraus mittheilen zu dürfen glaubte, da ich eben im Besitze derselben bin.

Nachdem Eisenhofer nämlich seine Anstalt gegen den beliebten Vorwurf, als habe die Schule der jüngsten Vorzeit nur den Verstand bebaut, das Herz aber brach und verödet gelassen, als habe die Schule nur gelehrt, aber nicht erzogen (es war das eine stehende Phrase), in Schutz genommen, und gezeigt hatte, daß die Wahrung des jugendlichen Herzens vor schädlichen Einflüssen, daß die Veredlung des Gemüthes und die Stärkung des Willens, kurz, daß die Uebung der Zucht in ihrer negativen und positiven Bedeutung Kraft und Zeit des Vorstandes und der Lehrer weit mehr in Anspruch nahmen, als der Unterricht selbst, daß sowohl in als außer der Schule weit mehr auf Erziehung als auf Lehre verwendet wurde, daß an der Würzburger Studienanstalt sichtlich auf Religiosität und Sittlichkeit, auf Ordnung und Fleiß der studirenden Jugend hingearbeitet werde — nachdem er das Alles dargethan hatte, gieng er auf sein Thema über, daß nämlich die Kunst, von welcher der schwäbische Dichter singt:

Im Fleiß kann Dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm Dein Lehrer seyn,
Dein Wissen theilest Du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast Du allein,

besonders als Mittel vorhanden sei, wodurch das jugendliche Gemüth wohlthätig angeregt, und für edle Gefühle empfänglich gemacht werden könne, und fuhr dann so fort:

„Ja, die Kunst, diese hehre Himmelsgabe, welche der Schöpfer dem Menschen ausschließlich verliehen hat, und worin er auf seinem eigentlichen Gebiete steht, soll in Zukunft nach dem ausdrücklichen Willen unseres allergnädigsten Landesvaters den baierischen Studienanstalten ein vorzügliches Bildungsmittel bieten, und zwar zunächst jene Kunst, welche schon in dem Mittelalter zu einem Hauptlehrgegenstande der damaligen höhern Bildungsanstalten gehörte, eine Kunst, an deren Betrieb unsere Vorältern den Genuß vieler Stipendien knüpften, eine Kunst, welche auch in diesem Sinne an den baierischen Gymnasien bis zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts gepflegt wurde, nämlich die Tonkunst. Und in der That, sie verdient es, namentlich die Singkunst, wie in allen, so besonders an gelehrten Schulen ganz vorzüglich gepflegt zu werden; denn sie ist das erste Mittel zur unmittelbaren Anregung des Gemüthes, sie steht vornehmlich als Gesangskunst in der innigsten Verbindung mit der Sprache und Sprachbildung, und die Kirche hat sie, und zwar wieder vornehmlich als Singkunst, anerkannt als ein wirksames Mittel zur Erhebung des Gottesdienstes.“

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Ole Bull, der famöse nordische Geiger, war dieser Tage hier in Stuttgart, aber ohne Concert zu geben. Da habe ich denn zum erstenmale im Leben auch erfahren, was unser musikalisches Publikum, d. h das Publikum im Großen, so eigentlich ist. Gereifte Männer, wie Hr. Ole Bull, wissen das. — „Dumm — sagt Ole Bull — ist es überall; ein Elephant, den man nicht mit Federn etwa, sondern mit Kanonenkugeln kitzeln muß, wenn man ihm beikommen und ihn rühren will.“ — Ah! nicht wahr, das sind schöne Complimente? — Bedankt Euch dafür, Ihr Alle, die Euch Hr. Ole Bull in seinen Concerten kennen lernte. Ihr wart doch recht „dumm“, so anno 1839 Euch an der Nase herumführen zu lassen und so viel Zeit und Geld dafür hinwegzuwerfen. Nun habt Ihr's, — der nordische Geiger selbst nennt es einen „dummen“ Streich, denn ich wüßte nicht, worauf Anders er sein Urtheil gründete. Ihr „Elephanten!“ laßt Euch „kitzeln“ an allen Enden, und merkts nicht, bis selber er es zugesteht, daß „Kanonenkugeln“ nur es sind, die der Künstler, „der Alles, was er ist, nur durch das Unglück ward“, nach Euch schleudert, und „keine Federn“ etwa, elastisch wirksam wie die der Kunst! — Das aber sind die Zeichen des jetzigen Jahrhunderts. Cosi fan' tutti(e). — Ihr „dummen Tröpfe!“ schreit auch bravo! noch dafür, bravissimo! — — Schreit mit, weil Andere schrein! — Ha — ha — ha! —

Verachtet nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laßt nur in Blend- und Zauberwerken
Euch von dem Lügengeist bestärken,
So hat er Euch schon unbedingt — —
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Doch am Ende ist er auch nur, was er ist.
Setz' er Perücken auf von Millionen Locken
Und seinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Er bleibt doch immer — — was er ist.

Letztere Verse sind dem Mephisto nachgebildet; aber ich meine, sie passen und passen gut; Jeder fühlt auch, wo und daß sie passen; ob übrigens auf den geschweten französischen Deputirten auch, Herrn Arguis, sasse ich Jeden selbst sich sagen. Bei der Budgetberathung der jetzigen Deputirten-Kammer zu Paris nämlich hatte die Regierung 1,152,000 Frcs. zur Unterstützung der Königl. Theater verlangt, und als die Kammer wenigstens doch zur Verwilligung von 1,134,500 Frcs. zu dem Zwecke geneigt sich zeigte, trat der Censor des Budgets, jener Hr. Arguis, auf, und sprach überhaupt gegen alle Theaterunterstützung, indem er meinte, daß zwischen dem Loos der dramatischen Dichter und Tonsetzer, welche man in Spitälern sterben lasse, und dem der Declamatoren, Sänger, Geberdenschnei-

Digitized by Google

der, welche 30—100 Zwei jährlich erhalten, während man der Wittwe eines tapfern Obersten, der auf der Bresche an der Spitze seines Regiments gefallen sei, eine mäßige Pension verweigere, ein gar zu großer und verkehrter Unterschied statt finde. Wenn man unterstützen wolle, so solle man Volkstheater unterstützen, die zur Sittlichkeit und Tugend anleiten, nicht aber die Lasttheater mit ihren schändlichen Dramen, welche Geist und Gemüth verderben. — Ich wollte es nicht gestehen, aber — könnte ich dem Manne doch so recht innig die Hand einmal drücken! — Jedem Worte merkt man es an, daß er noch recht viel Schönes der Art auf dem Herzen hatte. Ein Intendant dieses Calibers: wie unendlich viel Gutes konnte und würde er stiften! — Aber der Vorgang soll mir demnächst Veranlassung zu einem Vorschlage einer Verbindung unter den Theaterdirectionen geben, die nach meinem Dafürhalten nicht ohne wesentlichen Einfluß auf eine bedeutende Besserstellung der dramatischen Dichter und Componisten wie überhaupt auf eine energischere Hebung der deutschen Kunst auf ihrem eigenen Boden bliebe.

Giacomo: Ha, ha, ha! — sollte man glauben, daß je ein Mensch solchen Unsinn habe schreiben können!

Friedrich: Was haben Sie denn, von welchem Unsinn reden Sie?

Giacomo: Hören Sie doch, was mein guter alter Landsmann Pater Martini da in seiner Storia della Musica sagt: „Le nostre arie consistono in una unione eterogenea d'idee, e di vari Pezzi untti insieme più dalla accidentale che dalla ragione, senza unità e senza ordine, la quale unione cecita per lo più negli animi degli uditori un miscuglio di affetti frà di loro opposti, che in niun modo possono ne dilleltare ne muovere". Als wenn die Musik zu etwas Anderem noch da wäre, als uns Vergnügen zu machen! —

Friedrich: In der That, sind Sie der Meinung? — So weit ich Italienisch verstehe, will Martini damit sagen: unsere Arien bestünden meist nur in einer Zusammenstellung heterogener Ideen und verschiedener zufällig passender Stellen ohne Zweck, Ordnung, Uebereinstimmung; seien eine Composition, die in dem Zuhörer größtentheils keine andere Wirkung hervorbringe, als ein Gemisch von Gefühlen aufrege, das weder Vergnügen machen noch eigentlich rühren könne; — und ich wüßte nicht, wo auch nur an einem Worte da Unsinn zu finden wäre, kann vielmehr nur bedauern, daß seit den 70 Jahren, welche es nun her ist, daß jene Geschichte der Musik erschien, die Sache noch nicht besser, ja umgekehrt wohl gar noch weit schlechter geworden ist (seufzt tief).

Giacomo: Machen nur Sie mich nicht auch noch einmal lachen, und ich derschere Sie, ließen in meinem schönen Italien, wo es dort auch wäre, Sie einmal solche Gedanken laut werden, man würde bald Sie eines Besseren belehren. Unterhalten soll die Musik, weiter Nichts, und eine Musik, die keine Unterhaltung gewährt, oder etwas Anderes gewähren, wohl gar bestimmte Gefühle und dergleichen ausdrücken will, ist keine Musik, taugt Nichts.

Friedrich: Denken Sie als Italiener so, und verschern mich, daß man in ganz Italien solche Meinung von unserer Kunst habe, so in welchem die Musik in Ihrem Vaterlande sich jetzt befindet, aber wir Deutschen —

Giacomo: Wollen Sie mir nur nicht weiß machen vielleicht, daß man in Deutschland anders dächte. Da müßte ich nicht Hoffmanns „Fantasiestücke" und andere dergleichen Schriften, die jetzt den Kern der kleinen Büchersammlungen der meisten Ihrer Vorstührer ausmachen, nicht gelesen haben, und wissen, was diese Herren von dem Zuhörer in der Musik lehren.

Friedrich: Auch mir — werden Sie glauben — sind alle diese Dinge, Lehren und Bücher nicht unbekannt, aber wie verkehrt und irrthümlich sich der Inhalt derselben darstellt, muß auch Ihnen einleuchten, wenn Sie nur einmal denselben mit der Ihre einer schönen Kunst zusammenstellen wollen, welche die Musik doch seyn soll.

Giacomo: Was Kunst, schöne Kunst! — darüber ist schon so Viel geschrieben und geschwatzt worden, und Niemand weiß doch eigentlich, was Kunst ist. Daher nehmen Sie also Ihr Argumentum nicht, mich zu überzeugen.

Friedrich: Nun so bleiben Sie denn in Ihrem Glauben, lassen die Musik blos zur Unterhaltung und zum Spaß da seyn auf der Welt, und seyen und werden Sie, ein so talentvoller junger Mann, nichts weiter und nichts weniger als einer Pajazze des Seiltänzers, ein öffentlicher Spaßmacher.

Giacomo: Was — Spaßmacher!?, — Pajazze?!

Friedrich: Nun ja, was bei solchem Glauben Anderes? — Ich wiederhole es: ein öffentlicher Spaßmacher sind Sie dann nur, den man bezahlt, Sie mögen componiren oder als Virtuos auftreten. Will ich mich auch etwas moderner vielleicht ausdrücken: maitre de plaisir, — wer blos unterhalten und vergnügen will, und wer mit allen seinen geistigen und leiblichen Kräften sich blos dazu hergiebt, ist doch auf gut deutsch nichts Anderes als ein Hanswurst.

Giacomo: Herr! — Signore! — Dauswurst! — Das ist zu viel, zu viel. Wenn ich unterhalte die Gesellschaft mit meinem Instrumente oder mit meinen Compositionen, so ist dies — —

Friedrich: So thun Sie nicht mehr, wenn Sie blos unterhalten, als ein jeder andere öffentliche Spaßmacher, dessen Narrenpeitsche ich für Geld auch so lange zuschaue, als ich Vergnügen daran finde.

Giacomo: Nein, so ist dies eine edle Unterhaltung — wollte ich sagen —

Friedrich: Wohl! — was ist denn edelk wodurch wird eine Unterhaltung edelk? —

Giacomo: Durch — durch — — ich weiß nicht, (er reibt sich die Stirn) ich glaube doch beinahe, Sie haben Recht.

Friedrich: Seyn Sie überzeugt, ich habe Recht: die Kunst ist zur Unterhaltung da, — allerdinge! aber sie soll eine edle Unterhaltung gewähren, also auf die Veredlung des Menschen in seinem ganzen Ich zugleich auch hinwirken, und wo sie das nicht thut, hört sie auf, Kunst zu seyn, und wird zu einem je nach Umständen mehr oder weniger verachteten Handwerk, zu einer anständigen Bettelei, auf welche mit Recht wir mit der Verachtung herabsehen, aber welche die Handwerker in unserer Kunst mit Unrecht schon längst sich beklagen.

Die Augsburger allgemeine Zeitung vom 20. d. M. enthält einen gar rührenden Artikel über das Concert, welches Ole Bull in Salzburg zum Besten von Mozarts Denkmal gab. „Es rötheten sich seine Wangen und seine Augen funkelten", als er hörte — Mozarts ehemalige Wittwe sey im Saal. Er, so — — — spiele die ganze Welt Comödie. In einer Note zu dem Artikel heißt es dann: „Wer ihm (Ole Bull) nahe kommt, und sich der abschreckenden Berichte erinnert, die einst von Berlin aus über dessen Künstlerstolz verbreitet wurden, wird sich doppelt überrascht fühlen durch die einfache liebenswürdige skandinavische Natur, welche der Norden schickte, um mit Paganini um den Preis zu ringen, wie Jolandbe ultima Thule, seinen Thorwaldsen, aus König Harald Hildebrands Geschlecht, ausländte, um dem kunstbegabtesten Sohne des Südens die Palme zu entreißen. Die Zeiten der Normannen kehren zurück: nach tausend Jahren seyen wir sie an der Seine und der Tiber wieder als Sieger auftreten". — Aber in der musikalischen Kunst gewiß nicht, das verspreche ich der verehrlichen allgemeinen Zeitung, und wenn sie die „liebenswürdige skandinavische Natur", die in jedem Deutschen einen „Lüfte Windbeutel", d. h. einen deutschen Windbeutel erblickt, und Hrn. Ole Bull so gut kennte, als ich aus vergangenen Zeiten her, so würde sie ihre Spalten keinen solchen Fatzelein öffnen und sich schämen so wenigen nationalen Selbstgefühls. Ole Bull hat den Artikel ohne Zweifel eher gelesen als die Redaktion der Zeitung ihn empfing, und er hatte Grund genug, sich ihr von der liebenswürdigsten Seite zu zeigen. Auch den „dummen Elephanten" nährt man sich von dorn nur mit Vorsicht. Noch einmal:

Laßt nur in Blend- und Zauberwerken, u. s. w.

Redakteur: Dr. C. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ed. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe (Adler Contrescarpe). Preis für die 4 Quartale des ersten Jahrgangs 8 fl. 8 Gr. oder 5 Thlr. 4 Gr.

Erster Jahrgang. Nr. 19. 8. August 1839.

Ueber deutsche Nationalmusik.

Mit Thema und allerhand Seitenfugen.

In Nr. 8, wie ich sehe, haben Sie meinen Aufsatz über Deutschlands und Frankreichs musikalische Verhältnisse zu einander abdrucken lassen. Es that mir leid, ein Paar Sätze darin zu vermissen; aber ich kann mir die Rücksichten denken, aus welchen Sie zu der willfährig vernichtenden Rothkreide griffen *). Indessen bin ich damit noch nicht fertig in der Sache. Wenn Deutschland von der Ueberströmung, womit Frankreich und auch Italien, aber blos auch Frankreich und Italien, in neuerer Zeit es mehr als je bedrohen, wirklich nichts Ernstliches zu befürchten haben soll, so kommt es vor allen Dingen auch darauf an, daß wir eine wahrhafte Nationalmusik besitzen, d. h. daß unsere neuere deutsche Musik ein wahrhafter deutscher Nationalcharakter durchpulsirt, und das — scheint mir leider, ich sage noch einmal: leider! — nicht der Fall zu seyn. Denn in dem einen Sinne kann man unter einer Nationalmusik nur eine solche Compositionsgattung verstehen, die wirklich dem Volke in Fleisch und Blut, Gehirn und Herz übergegangen ist und übergeht, oder — wenn man lieber will — eine wahrhaft cirkulirende, die entferntesten Theile des Volkslebens nährende Lympbe bildet; und dieses ist heutigentags bei uns nur in sehr beschränktem Sinne der Fall, denn seit C. M. von Webers Dahinscheiden haben wir wenige oder fast gar keinen Componisten, der für unser Volk ein so allgemeines, ein so gewohnt nothwendiges, tägliches geistiges und ästhetisches Nahrungsmittel wäre, als es z. B. ein Barnett und Balfe den Engländern, ein Mercadante, Rossini und Donizetti den Italienern, ein Auber und Halevy den Franzosen, ja selbst ein Carnicer den Spaniern es noch sind, und müssen trauernd überhaupt bekennen, daß unsere neuere Musik der Majorität, sogar nur der sogenannt Gebildeten im Volke, noch ferner steht als, abgesehen von den englischen, französischen, italienischen und spanischen Verhältnissen, diese Musikgattungen den betreffenden Völkern, und aus Gründen zwar, welche nachher etwas näher berührt werden sollen, vorzüglich aber doch, weil sie auf einem gar zu und doch nur scheinbar erhabenen und gelehrten Fundamente ruhen will, weil sie sich schlechterdings nicht so unmittelbar an unser Volk anschließt, und so hell und klar für das Volk durchgebildet ist, kurz weil sie meistens nur eine allgemein ästhetische, menschlich-universelle Musik seyn will, welche dem nationalen Herzen daher gleichsam nur einen allgemeinen oder charakterlosen Beigeschmack giebt, der aber eben deshalb schon kein Geschmack, ja geradezu ein Ungeschmack ist, weil er sich an einen bestimmten Charakter anschließt. Selbst Beethoven und Mozart, die Einzigen aus einer jüngst vergangenen, und Spohr und Schneider aus der gegenwärtigen Zeit, welche als die currenteste Speise in obiger Hinsicht in Betracht kommen können, sind von sehr Wenigen ganz gekannt, Beethoven fast von Niemandem. Sehr Wenige, selbst Musiker, wissen nur ihre dramatischen Parthien auswendig, und wenn man mittelst eines Citats den Klopfel an ihre Glocke, d. h. Ohren, schlägt, so verhallt der Ton oft in das Unbestimmte, und das Vacuum tönt kein Echo zurück. Examiniren Sie einmal die ganze liebe Schaar von Musikern, pseudo Musikgelehrten und Musikfreunden aus jenen vier Nationalcomponisten, und Sie werden sich wundern, wie sie bestehen. Eben so verhält es sich mit der eigentlichen musikalischen Literatur, wenn ich die Selbstschreibenden abrechne. Diese sind gezwungen, sich darum zu bekümmern, aber wie sieht es im übrigen Volke aus? — Türks Generalbaßschule und Knechts Katechismus sind noch die am meisten gekannten Bücher, aber die neue Literatur ist im Durchschnitt nur ein Blanket, und auch jene Bücher fangen schon an, selbst bei den Zug- und Wortführern, in Vergessenheit zu kommen, denn sonst würde es nicht so Wenige unter ihnen geben, die wahrhaft harmonisch und technisch fest sind, und ohne die vollkommenste Technik können wir am Ende doch kein geistig schönes Kunstwerk gestalten und genießen. Citiren Sie einmal Stellen aus den genannten Büchern, und ich kenne musikalische Schriftsteller selbst, die sich schämen müßten oder auch nicht schämen würden, einzugestehen, daß sie solche nicht kennen. Niemand in der Welt aber, und welchem Stande er angehört, kann, ohne seinen Index legum auswendig zu wissen, ein Geschäftsmann oder Gelehrter werden. — Genius saeculi! — Die Menschen heutiger Zeit, selbst die ärmsten

*) So lange nicht überall Preßfreiheit herrscht, bleiben diese Rücksichten, und wir geben dem verehrten Hrn. Verfasser die Versicherung, daß nur diese Rücksichten es waren, welche uns zu der angedeuteten Maßregel zwangen.

D. Redaktion.

Digitized by Google

Specialitäten, scheinen gar kein Gedächtniß und gar kein eigentliches Hirn mehr zu haben, — nun so sind sie wohl lauter Genie — Begabte!? — Wollen sehen! —

In dem andern Sinne können wir unter Nationalmusik auch eine solche Musik verstehen, in welcher der ganze geistige Reichthum und Habitus des Volks im Fühlen und Denken, im Sinnen und Trachten, in Freude und Schmerz, Liebe und Haß, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, kurz nach allen Richtungen hin und in allen Arten der Modulation gesund, plastisch ausgeprägt ist, und zu der das Volk mit Zuversicht sagen kann: das bin ich, das bin ich ganz, und wie ich leibe und lebe, das war mein Schicksal, meine Natur, und ist es in classisch ewiger Form. Gewiß Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schneider, Spohr, Winter, Marschner, Lindpaintner, Weber, Kreutzer, Seyfried, Reissiger, Mendelssohn, Hummel, Cramer und manche andere deutsche Componisten mehr oder weniger classischen Ranges, zu welchen auch Zelter, Fasch, Schnyder von Wartensee, Molique, Hauptmann, Curschmann u. s. w. gerechnet werden müssen, offenbarten uns schon Viel von dem eigenthümlichen deutschen Wesen; allein wie Viel ist es im Verhältniß zum Ganzen, was in der Form als ewig gültig erscheint? — Einiges stellt sich schon gleichsam verblindet und als ein Meuble- oder Garderobestück des Vaters und Großvaters, vom Roste oder den Motten angefressen, dar; Anderes erscheint nur noch den blos quasi musikalischen frommen Seelen genießbar, und wer den Reichthum der andern Musiken, namentlich der italienischen, selbst nur fragmentarisch, d. h. so weit wir sie in Deutschland kennen, überschlägt oder deren nationales Gepräge bedenkt, muß wehmüthig der Lücken und des Unterschiedes gar bald gewahr werden. Wir haben weder ein eigentlich deutsches Nationallied, noch einen hinlänglichen Cyklus von eigentlich nationalen Opern und sogenannten Concert- und Kammermusiken. Der Spanier hat seinen Fandango, der Engländer sein **Rule Britannia**, der Schweizer seinen Kuhreihen, der Franzose sein Ah ça ira und seine Marseillaise, der Däne sein Kong Christian stod ved høien Mast, der Italiener seine Barcarola — wo wir einen solchen eigentlichen Lebenshauch? — Und überschlagen wir unsere ganze Musik-Literatur von gestern und heute, so findet sich allerdings gar manches Vortreffliche, gar manches eigenthümlich Deutsche, ja manches Classische darunter; allein das Ganze gewährt doch mehr nur den Eindruck einer endlosen, geistig-quadischen, häufig aus fremdem Material zusammengejoppelten, bunscheckigen, als einer organisch von Innen heraus nach dem Prineipe der Einheit des Lebens hervor gewachsenen und in die Farben der Volkseigenthümlichkeit eingekleideten Masse. Gerade diese Schwäche des einseitlichen Lebensprineips charakterisirt, wie alles andere Deutsche, auch unsere Musik, unsere Composition. Das deutsche Wesen war, ist und bleibt ein Chaos. Man vergleiche damit die genannten anderen Musikgattungen, und der Contrast ist eben so auffallend als bedeutend. Die streng lyrische Composition, das eigentliche Lied abgerechnet, erscheint im Durchschnitt fast jede andere nur als ein Vorläufer oder Schwester- und Bruderskind von Fremden, höchstens als eine Weissagung von dem, was da kommen soll.

Indessen scheint die jetzige Zeit, in der wir leben, was auch schon davon und darüber gefabelt seyn mag, allgemeinhin betrachtet auch nicht einmal zu jenen wunderbaren Epochen zu gehören, deren Blüthe, Begattung und Besamung eine wirklich neue classische deutsche Nationalmusik zum Zweck hätten. Mag immerhin unsere Zeit sehr lebendig und rührig in der Forschung, so wie in dem Bestreben nach Verbesserung der musikalischen und überhaupt künstlerischen Einrichtungen, und vor Allem nach Gewinnung der höchstmöglichsten materiellen Resultate aus der Natur und dem Leben seyn; Alles ist dennoch nur ein Ergebniß früherer Mißentwickelung, noch gefördert durch die Abspiegelung ausländischer Zustände. Die Zeit ist und bleibt sehr subjektiv und materiell gesinnt, und es fehlt ihr an ausdauernden, schaffenden Persönlichkeiten. Kopf stößt sich an Kopf, Gefühl an Gefühl, es ist eine Welt von Dissonanzen, die ihre Auflösung erst von der Zukunft erwarten. Wo einmal eine That sich zeigt, da ist solche doch nur auf das Materielle und auf Vernichtung gerichtet und nicht auf Gründung und Schöpfung. Sie reflektirt viel zu viel über sich und ihre Zustände, und ist durchaus kritisch und nicht erzeugend. Aber wie ist auch diese Kritik? — das will ich Ihnen nachher sagen. Fast alle ihre künstlerischen Produktionen werden alt geboren und sterben bald wieder nach ihrer Geburt, weil das ihnen mitgegebene Lebensprinzip nicht kräftig genug ist. Nur in der concentrirtesten Kraft liegt der geheimnißvolle lebensfähige Samen einer neuen deutschen classischen Musik, welche, wie das einzelne Kunstprodukt, niemals das Resultat des Calculs allein, sondern zuvörderst des tiefern innern unbewußten Naturtriebs ist. Ohne Blüthe findet keine Befruchtung statt, und ohne Fantasie, Gemüth, Concentrirung und Isolirung besamt sich der Geist nicht; doch der Verstand auch muß die Operation regulieren, sonst geht die Fantasie mit uns durch wie ein Paar scheue Andalusier-Rosse. Und nun sehe man auf die Zeit: sind nicht alle erheblichen musikalisch schöpferischen Triebe offenbar nur der Fantasie anheimgegeben? und alle nur Zeichen einer Jugend, die sich durch die Bank einen Crösus dünkt? die wohl des Gemüthlichen genug haben mag, aber der alles kräftige geistige Element abgeht, und die sich so — was das Schlimmste bei der Sache ist — einer gewissen künstlerischen Schwärmerei, einem Mysticismus hingiebt, der allen besseren Zeitbestrebungen nur als eine hemmende Potenz in den Weg tritt? — Denn, Freund! eben das ist der Skandal unserer Nation, daß sie ein wahres Journal- und Zeitungsleben führt, und daß sie hauptsächlich in dem, was Kunst und vornehmlich Musik anbelangt, ihre Weisheit glaubt lediglich aus solchen Journalen holen zu müssen. Und nun — jetzt komme ich auf den verheißenen Punkt, und weiß ich auch, daß ich in ein furchtbar giftiges Wespennest damit schlage, so kann ich doch nicht anders — und nun: wer ist es, der die Spalten jener Blätter beherrscht, und erfüllt mit seinem Orakel? — Haben wir einen Geschmack, eine schöne That von einer häßlichen, eine Sudelei von einem meisterlichen Kunstwerke unterscheiden zu können,

Digitized by Google

so glauben wir auch berechtigt zu seyn zur öffentlichen Kritik von Kunstwerken, und bedenken nicht oder wissen nicht, daß Kunst-Kritik etwas Anderes noch ist, will und in sich schließt, als ein bloßes Geschmacksraisonnement. Fragen Sie die Leuthen, was schön ist, was man unisono schön nennt? und sie antworten, „was wir schön heißen," und das Volk glaubt es ihnen, zumal der schaffende Künstler, weil er nicht unter die Zuchtruthe, d. i. die Journalfeder dieser kritischen Sultane kommen mag. Was aber hat ein solches System für Folgen auf unsere Musik gehabt? — Sie ist ein Notenqualm geworden, der weder einer Empfindung, noch einer Idee entspricht, sondern, ein gedankenloses, schwelgerisches Tonspiel, zum Höchsten nur noch sentimentale Mondscheinküsse oder Froschgequake, Gewitter und Pferdegalopp charakterisirt; eine Negelsuppe, welche die Journalkritik nach ihrem Gefallen salzt. Das gefiel den Naturen, weil kein Hirn dazu gehört; eine Handvoll kecker Jünglinge stürmten heran an den tausendjährigen Pallast Apollo's, und jauchzten, nach der Flucht oder dem Tode weniger feiler Creaturen, in ihren Kritiken der Welt die Morgenröthe einer ganz neuen Musikepoche entgegen, in welcher mit gesprengten Ketten die Leidenschaft sich aushauchen und der ungezügelte künstlerische Unsinn unter dem Namen einer schönen Romantik sein ganzes Wesen austoben könne; und fand die Predigt keinen Anklang vielleicht? dachte man daran, daß es auch eine Nacht gäbe, wo man nicht rudig in den Betten schlafen und, Gott weiß von welcher Oper, träumen soll? — war Einer auch, Zwei, wo Zwölfe zusammenstanden, die mit Verdruß und gerechtem Zorne dem Treiben zuschauten, so klatschten sicher Zehn doch in die Hände, als wohnten sie in irgend welchem Theater der Welt einem Schauspiel gleich dem Lumpacivagabundus bei. Und warum? — lediglich um von jener musikalischen Volkstribune auch ausgerufen zu werden als Heroen der Zeit, denn es ist etwas gar Schönes um ein öffentliches Lob, durch ein Paar Walzer, Fantasien, Impromptu's zu einem Componisten von Ruf und bekanntem Namen zu werden, oder auf der Leiche der Ehrbarkeit und des Ehrwürdigen sich zu wälzen, und hier sicher zu seyn gegen das Schwerdt der „öffentlichen Gerechtigkeit," genannt Kritik, die aber, so wie sie sich in solchen Händen gestaltete, generis communis ist mit „feiler Dirne" oder dergl. Das trifft, und es wird gewaltig hergehen über mich, aber eingedenk des Helden Luthers und seine Bibel in der Hand — ich kann nicht anders. Die gelehrten Schriften, welche Altes und Neues aus ihrem Vorrathe hervorlangen (Matth. 13, 52); die eherne Mauer des Hauses, die eiserne Säule (Jer. 1, 18); ja die Säulen Jachin und Boas (2 Phar. 3, 15 — 17); der wahre Malleus, der den Stein geiler Lüste in den Leibern der Thoren zerquetschet (Sprichw. 19, 29) wollen sie seyn in unserer Kunst, und sie stellen sich auch manchmal gewaltig männiglich, als wollten sie streiten gegen das Saeculum hujus mundi (Ephes. 2, 2); aber was sind sie im Grunde? — der berühmte Daniel'sche Collectiv-Geisbock (Dan. 8), der nach allen vier Himmelsgegenden mäckernd mächtiglich um sich stößt, und den Widder zu Boden ringt, wenn er nicht ihr Horn aufsetzt oder ein eigenes sich wachsen läßt. Da fällt mir ein, daß ich eine Kritik Ihres Universalfericons der Tonkunst in der Hallischen Literatur-Zeitung las; man müßte blind und taub seyn, wenn man nicht auf den ersten Blick hin erriethe, daß der Verfasser gerade derjenige Ihrer Mitarbeiter ist, dessen Beiträge ungeachtet der Masse ihrer Irrthümer dort am meisten gelobt werden. Das sind Zeichen der Zeit; so treibt man heutzutage Kritik und Zeitungswesen: um sich einen Hahnenkamm aufzusetzen, tritt man auf die Schultern des Andern und hauptsächlich zwar Würdigeren, und kein Mensch merkt es, weil es hinter der Coulisse der Anonymität geschieht. Sie sind Israels Wagen und Fuhrmann (4 Kön. 13, 14) die Leuthen, und schnalzen kraft ihrer ehrwürdigen, erleuchteten, salbungsvollen, elassischen und unermüdlichen Finger, daß Allen, die es hören, die Ohren gellen (Jer. 19, 3), und dann Jeder gern einstimmt in den Chor, damit er nur auch einmal schnalzen kann. Besonders die alte, ehrwürdige, fromme Base (Sie wissen, wen ich meine) ist zweifelsohne jene starke, keusche Judith, die Ehre des musikalischen Jerusalems, die Freude unseres Israels, und die Herrlichkeit unseres Volks (Judith 15, 11; 16, 26), welche Niemand Etwas zu Leide thut, und nur den Holofernes tödtet, wenn er Unzucht mit ihr treiben will. Sie ist jene Debora, die auf die Seele der Starken tritt und den Kindern, damit sie ihr nachlaufen, weil die Starken sie nicht brauchen, Milch und Honig zeigt; die tapfere Jahel, welche den wilden Sissera mit der Milch ihrer Rede einschläfert, und ihm sodann den Wandnagel mit dem Hammer der Gründlichkeit durch den blöden Kopf treibt, daß vergebens Mägdlein und Braut auf ihn harren (Richt. 4). Daneben steht ein geordnetes Salomonisches Kriegsheer, aber es ist ein unerschrockener pusillus grex (Luc. 12, 32), der gegen feindliche Angriffe, gleich dem listigen wehrhaften Eselgeschlecht, die Köpfe zusammensteckt, und a posteriori dem Feinde Schweif und Huf in's Gesicht schlägt. Ein Horn des Heils und das vas electionis wollen sie seyn, aber sie begnügen sich mit dem Scheine des heilsamen schützenden Hasendeckels auf dem ledigen, sündhaften Fleischtopfe Mizraim (Exod. 16, 3). Den alten Drachen bekämpfend naschen sie im Verfolgen und gebähren im Laufe, gleich Münchhausens berühmtem Jagdhunde, und aus Mutterleib mit ererbtem Trieb mit ins Gebell einstimmend, laufen alsbald die gebornen Hündlein einzig wuthschnend nach. Sie sind immer originell und immer gründlich; auch rubig und feurig zugleich, wie der Hekla, wenn er in der Tiefe seiner Massen brennt, und Feuer ausspeiet, während sein Scheitel von Winter starrt. Vor ihrer kriegerischen Stimme, schrecklich gleich dem Brüllhorn des Stiers von Uri, und vor ihren Beweisen, gleich der Luft aus den sieben Posaunen des Halljahrs, sieben Tage lang von sieben Priestern geblasen, müssen die feindlichen Mauern und Bollwerke Jericho's, d. i. der nicht zur Clique Gehörenden oder der noch an dem alten guten Stamm der Kunst Festhaltenden, einstürzen, nachdem sie trocken und doch mit gewaschenem Pelz durch den Jordan der Romantik und Neuromantik, auf Unties und Furthen, gewatet sind (Joh. 6, 20). Wenn sie einmal das Netz auswerfen, ach so

Digitized by Google

muß es zerreißen in Fülle des Segens (Luc. 5, 5 — 6); wer aber auf sie fällt, muß sich zerstoßen, und auf wen sie fallen, muß guter Regel nach zermalmet oder an der Eselsmühle ihrer grundlosen Weisheit in die Tiefen des Meeres versenkt (Luc. 20, 18. Matth. 18, 6), d. h. ganz und gar ignorirt werden, als wenn er gar nicht in der Welt wäre. Aber in der That möge ihnen immer vollständiger nur das natürliche Wachen in helles prophetisches Träumen zerfließen, damit doch endlich in der Musik auch Joels Weissagung wahr werde: Somnia somniabunt, visiones videbunt (Joel 2, 28); denn bei ihnen allein ist doch nur noch Wahrheit, Weih' der Kunst und göttliche Salbung; sie triefen ja von Salbung wie Arons Bart! — Sie sind ja die Stimmen der Wüste (Jes. 40, 3); sind — ach! was sind sie nicht Alles! — sind die Henoche und Eliasse der Musik, die vor deren Ende hergehen, und predigen (Mal. 4, 5), was den Weisen zwar verborgen, doch was den Kindelein bekannt ist (Luc. 10, 21), dieweil ja Gott sich nur im Munde der Unmündigen Lob bereitet.

Sie sehen, mein Werthester! ich kann nicht aufhören mit Lesen in dem guten Buche, und der Gleichnisse und Vergleiche, die so gut passen, strömen in Fülle mir zu. Aber glauben Sie mir aufs Wort auch, daß sie passen, und daß sie passen, ist eben das Elend unserer Zeit, und der Grund, daß es mit unserer eigentlichen Nationalmusik so schlecht steht. Die Kritik hatte bisher ein zu großes, furchtbares Uebergewicht, und die Willkühr und Laune, mit welcher sie eigenmächtig den Rang zwischen allen Componisten und Virtuosen feststellte, mußte verderblich auf die Kunst und auf den Geschmack wirken. Anfänger und verzerrte Charaktere oder verunglückte Genie's mit einer guten Portion Halbbildung sehen wir von ihr himmelhoch gerühmt, während den bessern Meistern man die seidene Schnur zuschickt *). Der Künstler fügt sich, denn er lebt dem Augenblicke, und die Kunst wird mit verzerrt. Jenes Nest der Gehaltlosigkeit und arroganten Oberflächlichkeit, des gedankenlosen Wortbombastes und der Klatscherei, der Unwahrheit und Selbstsucht, des musikalischen Jacobinismus und Sansculottismus, der oft auch bessere Kräfte ansteckt und abnutzt, der Nichts wahrhaft fördert, aber Vieles verwirrt, und der nur um so mehr schadet, wenn er — wie bei der Musik der Fall ist — Gegenstände ergreift, von welchen das Publikum hauptsächlich seine Kenntniß aus Journalen holt, — dieses Nest ist schuld, daß es so aussieht in unserer Kunst, wie es wirklich aussieht. Unser deutsches Volk ist auch musikalisch ein schändlich zerstrucktes und unterdrucktes Volk: lassen Sie uns vor aller Welt Augen aber die Eisdecke der Tyrannei in die Luft sprengen, und durch Offenheit und Wahrheit, Freimüthigkeit und gewissenhafte Treue, und käme nie das Schwerdt aus der Hand, ein Beispiel und eine That aufstellen, über welche in einen gelinden Enthusiasmus zu gerathen, sowohl polizeilich als ästhetisch erlaubt seyn wird, und über welche in solchen Enthusiasmus zu gerathen dann unsere Künstlerwelt auch wohl nicht erst getrieben werden muß, da sie entblößt werden soll von einer Tyrannei, die sie wohl fühlt. Freie Kritik, lediglich gegründet auf den Fels der Kunstwissenschaft; freie Entwicklung des Talents, mit conventrirtester geistiger Kraft, und energischer Wahrheit; keine Faction und keine Kaste; keine Concession — und der erste Saamen neuer deutscher Classicität in der Musik ist geworfen; anders nicht.

Ihr

A. A. Kern.

*) Hier müssen wir an den in den letzten Nummern enthaltenen trefflichen Aufsatz von Herrn v. St. Julien erinnern, dessen feine Satyre in ihren näheren und entfernteren Beziehungen jeder aufmerksame Leser verstanden haben wird.

Anm. d. Red.

Nekrolog.

Am 13. Juli starb nach einer langwierigen, sehr schmerzhaften Krankheit zu Paris der schätzenswerthe Künstler Ferdinand Sor. Er war am 17. Februar 1789 zu Barcelona geboren. Als fünfjähriges Kind machte sich der Kleine hinter seines Vaters Guitarre und Geige, um diesen Instrumenten einige Töne zu entlocken. Ohne weitere Musikkenntniße, aus natürlicher Anlage allein, schrieb Sor kleine Arien, und brachte es selbst dahin, seines glücklichen Gedächtnisses zu Folge, das Terzett aus einer Oper, welche er gehört hatte, mit Guitarre-Begleitung niederzuschreiben. Diese Anfängerversuche zogen die Aufmerksamkeit auf den jungen Komponisten. Er erhielt sofort einen Violinlehrer, kam aber, nach seines Vaters Tode, unentgeltlich in das Kloster Montserrat, wo ihm der Benedictiner-Mönch Viola umfänglichern Musikunterricht ertheilte, und wo der junge Mann sein Talent auf manchfache Weise entfalten konnte. Nach seiner Entlaßung aus dem Kloster traf Sor in Barcelona eine treffliche italienische Truppe; machte Bekanntschaft mit Moretti's Musik, lernte die ausgedehntere Instrumentationslehre und schrieb mit unbeschreiblicher Leichtigkeit Stücke für die Guitarre, die sich durch Form und Inhalt auszeichnen. In der Bibliothek des Theaters zu Barcelona fand Sor das libretto einer Oper „Telemaco, opera in duo Atti, musika del maestro Cipolla"; der 17jährige Jüngling schreibt unverzüglich eine neue Partitiion, die mit Erfolg aufgeführt wurde. — Von Pleyel's und Haydn's tüchtigen Werken durchdrungen, begab sich der Künstler einige Zeit nachher nach Madrid, componirte unter dem Schutze der Herzogin von Alba einige Nummern eines libretto „Don Trasullo" eine Arbeit, die durch den Tod der Beschützerin unterbrochen wurde. Gleich darauf nahm sich der Herzog von Medina-Coeli des jungen Mannes an. Sor mußte einige Oratorios instrumentiren; schreibt zwei Symphonien, drei Quatuors, eine Salve, fünf oder sechs Rosarios und viele spanische Lieder. Die Kirche de la Merced bestellte bei ihm eine vierstimmige Motette mit Orchester, „la Elvira Portugese" und mehrere Boleros. — Nach

Digitized by Google

dem spanischen Kriege, woran Sor, mit dem Rang eines Hauptmannes, thätigen Antheil genommen, begab er sich mit den Josephinos nach Frankreich; Mehul und Cherubini nahmen den Fremdling in Schutz, und auch Berton hatte seine Freude an dem wackern jungen Künstler. Nach einem Aufenthalte kurzer Dauer zog Sor nach London, begründete hier seinen eigentlichen Ruf als Guitarrist, schrieb einige Musikalien, worunter wir folgende auszeichnen: la foire de Smirne; drei Ballete: le Seigneur généreux, l'Amant peintre, Cendrillon;" eine bedeutende Anzahl vierhändiger Walzer, italienische Arien (30) mit Klavierbegleitung; 12 Etuden für Guitarre, und reiste dann nach Rußland. In Moscau erwies man ihm die Ehre, eines seiner Ballete „Cendrillon" zu spielen; beim Tode Alexanders schrieb Sor einen Trauermarsch für Militärmusik, und bei Nicolaus Thronbesteigung ein Ballet „Hereule und Omphale," dessen Musik die beste seyn dürfte, die er componirt hat. Nach Paris zurückgekehrt konnte es dem thätigen Künstler nicht gelingen, an einem der lyrischen Theater Eingang zu finden. — Seine Musik schien den Franzosen zu tief, zu gelehrt, und so wandte er sich wiederum nach London, und ließ daselbst ein dreiaetiges Ballet „le dormeur éveillé" und später das Feenstückchen „la belle Arsène" aufführen. — Sor wendete neben diesen verschiedenartigen Leistungen eine Hauptaufmerksamkeit auf die Guitarre; er gab diesem Instrumente eine eigentliche Sprache, und ließ es Ideen ausdrücken, welche man ihm früher nicht zugemuthet hatte. Sor's Methode für die Guitarre wird (in ihrer Art nämlich), wie Cramer's Etuden, einen dauerhaften Werth behalten.

G. Kastner.

Correspondenz.

(Fortsetzung des Artikels von Nr. 18).

Würzburg im Juli 1839.

„Zwei Pforten sind es, wodurch die Außenwelt in unser Inneres zu dringen sucht zur Veredlung des Gemüthes, und diese Pforten sind das Auge und das Ohr. Reich, unendlich reich ist die Lichtwelt an manchfachen Zaubern, um unser Gemüth anzuregen, in Bewegung zu setzen, und mit schöneren Gefühlen zu beleben. Das Strahlenmeer der Morgensonne, der bunte Wiederglanz ihres Farbenspieles durch die weite, blühende Natur, der zitternde Schimmer der nächtlichen Sternensaat, des Mondes Silberblick, das himmlische Lächeln der sosenden Mutter, der ernstfreundliche Blick des liebenden Vaters" u. s. w. „Aber alle diese sichtbaren Eindrücke finden keinen geraden Weg in die Tiefen des Gemüthes. Ihre Anweisung lautet zunächst auf das Gebiet des Vorstellungsvermögens. Hier setzen sie einen großen Theil ihrer Fracht an die übrigen Erkenntnißkräfte ab und bringen nur mittelst des geistigen Nachbildes ihrer Gestalten in unser Herz" u. s. w.

„Anders aber fühlen wir die Tonwelt in unser Inneres dringen. Ich will hier nicht reden von dem freudigen Trillern der Lerche, nicht von dem sehnsüchtigen Flöten der Nachtigall, nicht von dem geheimnißvollen Blätterzeltpel der dämmernden Laube, nicht von dem leisen Gemurmel der nachbarlichen Wiesenquelle, ich will hier nicht reden von dem unterirdischen Rollen der zuckenden Erde, nicht von dem Klaggebeule des Sturmwindes, nicht von dem tosenden Gebrülle des Orkans, nicht von dem erschütternden Donner der Wetterwolke, wiewohl auch diese Tonsprache der Natur das menschliche Gemüth mit Wonne und Schauer zu durchdringen vermag; aber welche geheimnißvolle Kraft ist es, wodurch das Wiegenlied der Amme den empörten Säugling beschwichtiget, und sein unmuthiges Herz in lächelnden Schlummer singt? welche geheimnißvolle Kraft ist es, wodurch das Tonmeer eines wogenden Orchesters die Gemüther aller Zuhörer auf gemeinsamem Schiffe zu neuen Inseln der Seligen trägt? welche geheimnißvolle Kraft ist es, wodurch die Fülle und Tiefe der feierlich rauschenden Orgel jedes Herz unwillkührlich zur Andacht hinreißt, und auf den Fittigen immer neuer Harmonien zur Majestät des Ewigen emporhebt? Diese Töne, und ihre Formen und Verhältnisse, woraus sich Melodie und Harmonie bilden, gehen nicht erst durch den Gehörsinn in das Erkenntnisvermögen über, um als innere Anschauungen zu unserem Bewußtseyn zu gelangen, und erst als solche, wie die sichtbaren Eindrücke, auf unser Gemüth zu wirken, nein! das Tongebilde ergreift das Menschenherz unmittelbar, und noch keine Wissenschaft hat diese Erscheinung zureichend erklärt, wie nämlich die Tonformen unmittelbar auf unser Gefühlvermögen wirken, und zwar auf jeden Zuhörer mit gleicher Art des Erfolges, obgleich die Thatsache nicht geleugnet werden kann. Denn Jung und Alt wird durch ein munteres Liedchen in Freuden versetzt, bei dem jubelnden Gesellschaftsliede feuriger Jünglinge regt sich selbst in dem schon kälteren Manne unwillkührlich wieder das Wonnegefühl schön verlebter Jugendtage, das Händel'sche „Heil unserm König!" feierte fast alle Vaterlandsfeste Europas, der Symphonien-Jubel der deutschen Triumpbiren, Mozart, Haydn und Beethoven, schallt von Lissabon bis Petersburg ununterbrochene Begeisterung, und bei den sieben Tonworten des Schöpfers einer neuen Tonschöpfung sinkt die ganze Christenheit, in Schmerz und Trauer zerflossen, am heiligen Grabe des göttlichen Erlösers nieder. So allgemein, so gleichartig, so tief und innig wirkt die Tonwelt unmittelbar auf unser Gemüth ein" u. s. w.

„Und wenn sich die Tonkunst wegen dieser Eigenthümlichkeit ihres Wesens ganz besonders zur Veredlung des Gemüthes der studirenden Jugend eignet, so steht sie auch, vornehmlich als Singkunst in der innigsten Verbindung mit der Sprache und Sprachbildung. Ich darf hier wohl den gymnasiischen Nutzen der Singkunst übergehen; denn, daß stufenmäßige Singübungen die Brust ausbilden, die Stimme stärken, erweitern, klarer machen, und schon dadurch auch dem Sprechen förderlich werden, ist eine bekannte Sache. Aber die meisten Sprachlehrer haben darin ein großes Versehen begangen, daß sie an den Worten, auch an den hörbaren, meistens nur die conventionelle Bedeutung würdigten, über dem Ver-

Digitized by Google

stande der Sprache aber die eigentliche Seele derselben unbeachtet ließen. Denn während der Mensch durch die Worte freilich bestimmte Vorstellungen bezeichnet und dadurch das Erkennnißvermögen anregt, spricht er durch die Art des Tones, womit er seine Rede vorträgt, die ganze Innerlichkeit seiner Seele, seinen jedesmaligen Gemüthszustand eben so bezeichnend aus. Beleuchtet die Rede durch die conventionelle Wortbedeutung den Geist, so erwärmt sie durch die angeborne Wortbetonung das Herz. Bald schmeichelt und kos't sie in milden, sanften, leicht hinfließenden Klängen, bald grollt und zürnt sie in rauhen, kreischenden, gewaltsam hervorgestoßenen Lauten, und das jetzt beflügelte, jetzt zaudernde Wort zeichnet durch Hebung und Senkung, durch Schwächung und Verstärkung des Tones, gleich der Melodie der Tonkunst, das ganze Bild der redenden Seele. Allein wie kann der Lehrer dem Schüler diese mannichfaltige Eigenthümlichkeit des Redetones klar machen, wie der Schüler sich dieselbe sicher aneignen, wenn die Stimme und das Gehör des Schülers nicht erst durch Singübungen dazu vorgebildet ist?“

„Diese wenigen Worte werden genügen, um darauf hingedeutet zu haben, worin die hörbare, die redende Sprache den todten Buchstaben der Schrift weit übertrifft. Es ist dieses nämlich jene melodische Betonung der Worte, welche Betonung die Schrift ganz entbehrt, und wodurch der Sprechende dem Ausdrucke der Gedanken die ganze Lebendigkeit und Innigkeit seines Gemüthes einhaucht u. s. w.

„Aber auch die Kirche hat Grund und Recht, von den Gymnasien die eifrige Pflege der Tonkunst und vorzüglich des Gesanges zu heischen und zu erwarten; denn aus ihnen gehen auch jene Jünglinge hervor, welche sich dem geistlichen Stande widmen, und einst in Verwaltung des Prieseramtes durch kunstgemäßen Vortrag des erhabenen Choralgesanges die Feier des Gottesdienstes erhöhen sollen. Zwar wird in den Klerikal-Seminarien der Choralgesang betrieben; allein dieser Betrieb wird eine sehr fruchtbare Unterstützung finden, wenn jeder angehende Alumnus schon eine gründliche Bildung in dem allgemeinen Gesange mitbringt; und die gelehrten Schulen haben die Pflicht, der Kirche auch hierin vorzuarbeiten, theils um der großen Verdienste willen, welche sich diese um jene viele Jahrhunderte hindurch erworben hat, theils um der Singschulen willen, welche vordem mit den Dom- und Klosterschulen verbunden waren. Allein nicht blos die Feierlichkeit des kirchlichen Choralgesanges wird jener Gymnasialunterricht im Singen befördern; er wird auch wesentlich beitragen zur allmählig vollkommenen Erfüllung des ausgesprochenen Willens unseres weisen Herrschers, daß nämlich der Gesang auch in den deutschen Schulen und mit diesem folglich auch der erbauende Kirchengesang immer mehr und mehr erblühe. Denn verbindet der Priester als Vorstand jener Schule mit Liebe zum Gesange auch Kunde und Uebung darin, so wird bald aus allen Kehlen der Gemeinde ein feierlich rauschender Lobgesang zum Gewölbe des heiligen Tempels emporsteigen“ u. s. w.

„Und wenn nun die Tonkunst, wegen dieser allgemeinen Vortheile, die sie gewährt, verdient an den Studienanstalten ganz vorzüglich gepflegt zu werden, so eröffnet sie, geliebteste Schüler, einem jeden aus euch, welcher ihr im wahren Sinne huldiget, reiche Quellen persönlichen Nutzens und der edelsten Vergnügungen. Ohne diese Behauptung ausführlich beleuchten zu wollen — denn Mancher von euch hat vielleicht an sich selber schon diese wohlthätige Wirkung der Tonkunst erfahren und gefühlt — will ich euch vielmehr kürzlich erzählen, was ich ihr selber verdanke.“

„Schon im frühen Knabenalter ließ mich die Sorgfalt liebender Eltern im Gesange und in der Violine unterweisen, und die hierin erlangte Fertigkeit brachte mir bald den großen Vortheil, daß ich während meiner Studienzeit sieben Jahre lang in dreien Seminarien nicht nur unentgeltliche Verpflegung und Erziehung, sondern zugleich Gelegenheit zur Erlernung mehrerer musikalischer Instrumente, und zuletzt sogar Unterricht in der Tonsetzkunst selber erhielt. Und als ich mit dem Gymnasium in München zugleich die dortige Erziehungsanstalt verlassen hatte, war es zumeist die Tonkunst, die mir, dem erwachsenen Fremdling in der offenen Welt, Freunde und Gönner gewann, deren Rath, Beistand und Gunst nicht nur den Jüngling während des Betriebes der höheren Studien leitete, unterstützte und empfahl, sondern auch öfter die dunkeln Pfade des Mannes, wie ein himmlisches Gestirn, erleuchtete. Die Tonkunst, meine jungen Freunde, eröffnete mir die schönsten und edelsten Kreise der Welt, und das Herrlichste, was ich je im Reiche des Schönen empfand, hat sie im trauten Schwesterbunde mit der Dichtkunst meinem Gemüthe eingezogen. Sie ersann ich in allen Engen des Lebens unter allen Drangsalen des Geistes als die treueste Freundin. Wenn je die Mißgunst der Welt mich angrinste, wenn Mißmuth meinen Busen beschlich, da floh ich aus den Wirren des öffentlichen Treibens zur stillen Einsamkeit der Saiten, und aus ihren Melodieen trank ich Vergessenheit des Schmerzes, aus ihren Harmonien Wonnen einer schönern Welt. Die Tonkunst, meine lieben Jünglinge! welche Wohlthaten und Freuden ich ihrer Pflege danke, setzt in meinen späten Mannesjahren noch danke, kann ich nicht aussprechen, aber noch weniger hinlänglich danken kann ich meinen lieben Eltern, meinen theuern Lehrern, welche die Liebe zu dieser seelenvollen Kunst in mir weckten, nährten und erhöhten, und mich in ihr Heiligthum einweihten. Solche Vortheile, solche Freuden, theure Jünglinge, hat mir die Tonkunst gewährt, und Solches verspricht sie auch euch, wenn ihr derselben eure Mußestunden mit regem Eifer widmet. Vor allen Zweigen der Tonkunst aber achtet und pfleget den Gesang; er ist die Krone derselben. Und eben, weil der Gesang die Krone der Tonkunst ist, so erkennet in dem klugen Willen, daß in Zukunft jeder hiezu befähigte Studienschüler ohne Ausnahme den Singunterricht besuche, erkennet hierin dankbar die tiefe Weisheit und die innige Jugendliebe unseres gütigen Landesvaters“ u. s. w.

So ermunterte Eisenhofer von der Rednerbühne aus, unmittelbar vor der Preisvertheilung, am 31. August 1837 seine studirende Jugend zur Pflege der Tonkunst. Hören Sie, welche erfreulichen Früchte die so herzlich gemeinten Worte in zwei Jahren getragen haben. Mit dem größten Eifer ließen sich sogleich beim Beginne des nächsten Schul-

Digitized by Google

jahres alle Schüler, die dazu nicht absolut unfähig waren, für den Gesangunterricht inscribiren. Viele benützen die Gelegenheit, welche ihnen das k. Musikinstitut darbot zur Erlernung eines Instrumentes, und unser Gymnasium ist im Besitze einer vollständigen Harmonie-Musik. Der verdiente Gymnasialprofessor Dr. Weidemann war es zunächst, der die Idee zu derselben aussprach und anregte, und ihm hat dieselbe ihren Ursprung und seither besondere Protektion zu danken. Unsere studirende Jugend, die Alles lebhaft und mit Feuer betreibt, brachte es in kurzer Zeit dahin, daß sie sich der Gelegenheit des Maifestes im vorigen Jahre schon öffentlich hören lassen durfte.

Unglaublich aber sind die Fortschritte, welche derzeit gemacht wurden, und unter Anleitung eines vortrefflichen Lehrers (Wirth), der früher sich unter der Militärmusik befand, und den Fröhlich seiner vorzüglichen Brauchbarkeit wegen für das Institut als Lehrer gewonnen hatte, unter Weidmanns Protektion und des Studienrektorates Oberaufsicht der Art waren, daß sich das Rektorat bewogen glaubte, in einer eigenen Bittschrift sich an Se. Maj. den König zu wenden, mit dem allerunterthänigsten Ersuchen, es möge den Gymnasiasten allergnädigst gestattet werden, bei der zu hoffenden Durchreise Sr. Majestät nach dem Bade Brückenau ihre Ehrfurcht und Liebe durch Darbringung einer Nachtmusik, bestehend in einem Doppelchor mit Begleitung von Harmoniemusik, der von Eisenfoser eigens hiezu componirt worden war, an den Tag zu legen. Seine Maj. ließ in einem huldvollsten Schreiben danken, mit dem Bedauern, die Nachtmusik darum nicht annehmen zu können, weil Allerhöchstdieselben nach Besichtigung der dortigen Festungswerke von Ingolstadt kommend, sehr spät in Würzburg eintreffen würden. Indessen ward den Schülern gestattet, am folgenden Tage bei der Abfahrt Sr. Maj. mit ihrer Musik dem Landesvater ein jauchzendes Lebehoch zurufen zu dürfen, und nachdem sie in stattlichem Zuge durch die Straßen der Stadt gezogen waren, in ihrem Schulhofe angekangt, das dem Könige bestimmte Loblied abzusingen.

(Schluß folgt).

Feuilleton.

Vom 24. bis zum 30. Juni ward zu Florenz das Johannisfest auf eine höchst solenne Weise gefeiert und dabei auch Haydn's „Schöpfung" durch ein Orchester von 400 Musikern und Sängern aufgeführt. Es ist dies nicht das erstemal, daß in Italien größere deutsche Musikwerke zur Aufführung kommen, und namentlich hat jenes Oratorium dieses Schicksal schon zum Oefteren erfahren; allein die Sache ist doch in sofern wichtig und merkenswerth, als die Stadt Florenz sich bisher durch ein strenges Festhalten an rein italienischem Geschmacke in der Kunst auszeichnete, und sie daher gewissermaßen einen Maaßstab abgiebt für die allgemeine Beurtheilung des Sinnes, der in Italien für unsere Kunst sich zu regen anfängt. Mailand uns Neapel, ja selbst noch einmal Rom, tragen ein so durchweg nationales Gepräge in der Musik als Florenz, und seine Physiognomie möchte sich wohl als die Physiognomie von ganz Italien in dieser Beziehung ansehen lassen, was dann auf eine nahe bevorstehende bedeutende Umwälzung in der Geschichte der Musik von Italien hindeutete.

Die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung macht in einer Recension einer Sinfonie von Preyer ein gewaltiges Wesen und gar viel Redens darüber, daß der Componist in höchst „origineller" Weise das Trio des Scherzo, welches in D-Moll steht, in D-Dur gesetzt habe. Ein gar tiefer Blick in die ästhetischen Geheimnisse der Kunst, und ein erhaben genialer Aufflug des Geistes wird ihm dieserhalb zugeschrieben. Ja meine aber, daß der Umstand zu den allergewöhnlichsten Erscheinungen in unserer Compositionskunst gehört, da — so viel mir bekannt ist — fast alle früheren Tonsetzer, selbst Mozart, Haydn, Beethoven u. s. w., die Trio's ihrer Menuetten, Scherzo's ꝛc. in den Sinfonien und dergl. Tonstücken, wenn der erste Satz in Moll stand, in der Durtonart derselben Tonica schrieben, und daß also Herr Preyer zu dieser Tonart-Wahl wohl nur geführt wurde durch das geniale Handwerk der Nachahmung oder durch die tiefe Einsicht — in die Partituren und Notenstimmen älterer Componisten. Wenn Hans thut, was Kuny schon that, so ist Hans freilich ein genialer, origineller, verständiger Mann, und Freund Gezgel weiß ihn drum zu loben.

Die Verhandlungen der französischen Deputirtenkammer über die Subvention des italienischen Theaters und die komische Oper, ihre Privilegien und Rechte, haben dem „Rational" zum Gegenstande eines sehr interessanten Aufsatzes gedient, in welchem er die bellagenswerthen Folgen hervorhebt, welche die Monopole und Begünstigungen der zwei französischen Opern, der großen und der komischen, für die musikalische Bildung in Frankreich und Paris insbesondere haben. Ohne die Genehmigung dieser beiden Theater nämlich kann der Gesang in keiner andern Anstalt gepflegt, und eine zweite komische Oper darf nicht errichtet werden, und an diesen Hemmungen, sagt er, sind die vortrefflichen Schulen Choron's, das Gymnase musical, der Valentino'schen Concerte zu Grunde gegangen, und droht um dieselben auch den noch bestehenden öffentlichen Concerten und Schulen ein gleiches Schicksal. Valentino's Verschwinden ist besonders zu beklagen. Man mache sich in der Ferne schwer einen Begriff davon, zu welcher Vollendung die Aufführung großer Meisterwerke in diesen Concerten gediehen gewesen sei, und welchen Einfluß die populäre Verbreitung ihrer Werke auf das Publikum nothwendig habe machen müssen. So verhalte es sich auch mit der Clausel, die der jetzigen Verwaltung des Theaters auf dem Börsenplatze ganz allein die Befugniß ertheilte, komische Opern aufzuführen. An dieser Krankheit welke die Renaissance einem unvermeidlichen Tode entgegen, während sie im entgegengesetzten Falle die Talente von mehr als zwölf jungen talentvollen Componisten benutzen könne. Ein Mittel zur Rettung gäbe es: die komische Oper verlange neue Begünstigungen und den Favart'schen Saal, wo früher die Italiener waren. Indem die Kammer diesem Ansinnen willfahre, biete sich ihr Gelegenheit dar, die errügten Monopole der komischen Oper loszukaufen und der Concurrenz freien Spielraum zu gestatten.. — Wir kennen die Verhältnisse nicht so genau, aber das glauben wir errathen zu können, daß es einen politischen Grund nur haben muß, warum in ganz Frankreich so wenig musikalische Volksbildung herrscht, da der Mensch für sich zu Nichts mehr denn zur Musik sich hinneigt, die mit ihm ja auch geboren wird. In Frankreich glauben nur die Salons Recht auf Musik zu haben, und die sie dort machen, sind meistens auch nur bezahlte Künstler. Aber warum eine ins menschliche Leben so tief eingreifende Kunst als die Musik ist, nur einer Gesellschaft im Staate als Eigenthum anheimgeben? — Das durfte auch konnte in den Zeiten der Jongleurs und Minnesänger in Frankreich wohl Sitte seyn, aber jene Zeiten haben aufgehört, und im neunzehnten Jahrhundert sollten alle Kasten-Thüren, und auch die der Künstlerwelt, doch gesprengt seyn.

Als den größten Componisten verehren die Franzosen jetzt (mit Recht auch) Hrn. Meyerbeer; als ihre größte Schauspielerin Mlle. Rachel; als ihre größte dramatische Sängerin Mlle. Nathan (eine Schülerin von Duprez, die selbst die Falcon noch übertreffen soll)

Digitized by Google

und als ihren sinnigen Clavierlehrer Henry Herz, und dennoch wollen sie, bei allem elektrischen Kunstenthusiasmus, der sie vor den Nationen ganz Europa's, ja der Welt, auszeichnet, noch keinen Stein hergeben zum Aufbau des Tempels in Jerusalem, und die Synagoge zu Paris — hat keine goldene Kuppel.

Vielleicht dachte noch Niemand daran, wer und welcher unter den jetzigen deutschen Tongelehrten, Componisten ꝛc. wohl den größten Wirkungskreis hat und den ausgebreitetsten Einfluß auf musikalische Bildung, Kunstbudinn ꝛc. übt: sicher ist es Dr. Friedrich Schneider in Dessau, dieses ehrenwerthe würdige Glied der kurzen Reihe von Repräsentanten ächt deutscher Musikkunst und gediegener Musikcultur, denn nicht allein daß er als Componist und Dirigent eine weit ausgreifende energische Thätigkeit entwickelte, sondern in seinem Lehrinstitute absolvirten nun seit dem Augenblicke seines Beginnens nicht weniger als 94 Schüler schon die Studien der allgemeinen Musikkunst, insbesondere der Theorie derselben, und darunter befinden sich nicht allein Deutsche, sondern auch Dänen, Russen, Schweden, Engländer, Schottländer, Schweizer, Holländer u. s. w. In diesem Augenblicke wirkt er von 19 jungen Studirenden aus Dessau, Hannover, Wurzen, Edinburg, Coswig, Abo, Copenhagen, Hirschberg, Rostock, Osnabrück, Utrecht, Emmerich, Zerbst, Moskau, Breslau und Rudolstadt frequentirt. So gehaltet sich der Segen, welchen das in Schneider concentrirte Talent über unsere Kunst bringt, fast ins Unendliche, und in der Musikgeschichte unserer Zeit wird der Mann einst als eine der bedeutendsten Erscheinungen hervorragen müssen.

In Wien starb vor Kurzem ein alter Geiger, Schneiderle genannt, der beinahe eine Million Gulden hinterläßt, und doch nur bis zu seinem 28. Jahre, und wie gebricht heute: zum Tanze auf Dörfern bei Prag, in Schenkstuben. Wie war das möglich? — Zertrennt euch den Kopf nicht, ihr Concertgeber: er gewann das große Loos in der Frankfurter Lotterie. Aber was hat er nun wohl gethan? — Musik? Musik seyn lassen und den Herrn gefreut? — Nein! er ließ in Wien sich nieder und hing seine alte Geige zwar an die Wand, aber lehrte dennoch ungeföhrt seiner Liebe zur Kunst, indem er alle ausgezeichnete Künstler in seinem Hause und stets in seiner Umgebung sah, einfach und ohne allen albernen Dünkel, so sehr, daß — es ist wahrhaft rührend zu hören — als er starb, man ein mit Silber ausgelegtes schönes Kästchen unter seiner Verlassenschaft fand, welches Nichts enthielt als die von seinem Vater, der auch ein Dorfmusikant gewesen war, ererbte alte Clarinette und inwendig eine große Inschrift der Inhalts: „Stephan Schneiderle! vergiß dein erstes Geschäft nicht!“. Das Kästchen hat er alle Morgen besehen. Manche unserer Theaterhelden hätten auch Gelegenheit und Veranlassung, ein solches Kästchen zu besitzen, aber sie haben es nicht, weil — sie ihr Gedächtniß zu etwas Anderem gebrauchen.

Unterm 28. August 1816 schrieb Göthe von Tennstädt aus an Zelter: „Deinen Aufsatz über Mad. Catalani, Milder und Mara habe ich mit Freuden gelesen. Die Menschen begreifen niemals, daß schöne Stunden so wie schöne Talente im Fluge genossen werden müssen. Wie absurd sich die Leipziger bei dieser Gelegenheit benahmen, haben die die Zeitungen schon verkündet. Es hätte Noth, daß man solchem verstockten Volke die Gaben Gottes in Spiritus aufhübe, damit sie solche, bei Gelegenheit, vergleichen und eine der andern unterordnen könnten.“

In einer der letzten Nummern dieser Blätter drückte ich meine aufrichtige Freude über die vielen großen und kleinen Musik- und Liederfeste aus, die jetzt in allen Gegenden und an allen Enden Deutschlands gefeiert werden: es liegt ein heiliges, ein moralisch-gemüthliches Band in der Tonkunst, das sich um die Menschheit, um die Herzen einer Nation schlingt, und das keine Macht der Polizei und Religion zu zerreissen im Stande ist; aber wenn wir noch lange singen, scheint es, so — schlägt das Donnerwetter drein. Wenigstens liefert das Schwäbische Liederfest, das am 13. Juli in der Stadt Biberach von mehr denn tausend Sängern, die 34 verschiedenen Liederkränzen aus Baiern und Würtemberg angehörten, gefeiert wurde, den sattsichen Beweis davon. Am Morgen des Tags verkündeten Böllerschüsse, Musik und Trommelschlag den anbrechenden Festtag. Durch alle Thore strömte die schau- und hörlustige Menge des Landvolkes herzu; Verein um Verein fuhren in schön geschmückten Wagen, singend oder mit eigener Instrumentalmusik, durch die Straßen der Stadt ein, in welchen eine zahllose Menschenmenge herumwogte und die Aufzüge der ankommenden Vereine oder den Schmuck der öffentlichen Plätze, Thore und Häuser beschaute. Einfache Inschriften bezeichneten die ehemaligen Wohnungen der beiden berühmten Biberacher, des Dichters Wieland und des Tonlehrers Knecht. Um 9 Uhr ordneten sich die Vereine vor dem Rathhause zum Festzuge in die Kirche, wo die Hauptprobulion statt fand. Die ernsten Chöre, von so vielen Stimmen harmonisch vorgetragen, waren von ergreifender Wirkung und beträchtigten auf das Schönste die treffenden Worte, mit welchen der Festredner, Herr Stadtpfarrer Hopfeisen, die edeln Zwecke der Liedertränze und Liederfeste hervorhob. Von der Kirche ging der Zug auf den Marktplatz; die Vereine schlossen einen Kreis und brachten ihren verehrten Königen, Wilhelm und Ludwig, ein herzliches Lebehoch. Es war hier der Schluß der vormittägigen Feier und einer der schönsten Momente des ganzen Festes: das tausendstimmige Lebehoch, die schmetternde Musik, der Donner der Geschütze, die wehenden Fahnen, die geschmückten Plätze und alle Fenster derselben dicht besetzt von der geputzten Menge, welche ihre Tücher grüßend schwenkte und mit einstimmte in den Ruf der Sänger. Nachmittags versammelte man sich wieder zum Zuge auf den Festplatz; allein — jetzt kommt's — kaum hatte sich der Zug in Bewegung gesetzt, als ein furchtbares Gewitter ausbrach. Zum Glück bot während desselben die nahe Kirche Raum und Schutz für Alle, und so konnte man nach anderthalbstündiger Unterbrechung endlich den Festplatz erreichen. Dieser war auf das Freundlichste gejeiert, und mit möglichster Umsicht hatte man für alle Bedürfnisse Vorsorge zu treffen gesucht; die Sänger nahm ein großer Pavillon auf, an dessen Tribune die Fahnen der versammelten Vereine flagten; außerhalb des Sängerkreises waren zahlreiche Buden erbaut und boten den Zuhörern Obdach und Bewirthung. Am Abend sollte der ganze Festplatz und der Pavillon der Sänger mit bunten Flammen künstlerisch beleuchtet und ein Feuerwerk abgebrannt werden. Aber alle diese Verkehrungen waren vergeblich. Kaum hatten die Vereine ihre Plätze eingenommen, als ein neues Gewitter ausbrach, der Regen in Strömen goß, der Wind stürmte, und die lustigen Schattendächer konnten in die Länge keinen Schutz gewähren. Ohne daß auch nur Ein Lied hätte gesungen werden können, eilte Alles wieder der Stadt zu, wo man sich in den Gasthäusern, so gut es die gefüllte Luft und Laune und das tobende Unwetter zuließen, bei Musik und Gesang unterhielt. Die ganze Nacht hindurch folgte ein Gewitter dem andern, und mancher heimkehrenden Gesellschaft wurde auf dem Wege der grausige Anblick, an 3—4 Orten den zündenden Blitzschlag treffen und hinter demselben die helle Flamme auflodern zu sehen. Auch am folgenden Morgen wieder, als sich einige der abjehenden Vereine mit ihren Biberacher Wirthen zu einer musikalischen Nachfeier vereinigten, störte ein neues heftiges Gewitter und das Stürmen der Feuerglocke — der Blitz hatte in dem nahen Dorfe Reuthi gezündet — den Abschied.

Der bekannte Volksdichter Uhland verweilt jetzt auf seiner Reise, die er besonders zur Sammlung von Materialien zu einem neuen wissenschaftlichen und didaktischen Werke über das deutsche Volkslied anstellte, in der Schweiz, und traf dort auch mit Conradin Kreutzer, dem glücklichen Componisten vieler seiner Lieder zusammen. In Zürich und Bern ward ihre Gegenwart zu einem wahren Feste, das sich durch Fackelmusiken und Ständchen kund gab.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 18.

Erster Jahrgang. Nr. 20. 15. August 1839.

Platon

über die Musik und ihr Verhältniß zur Erziehung.

Vorwort.

Wer Platon war, weiß, um der außerordentlichen Berühmtheit des Mannes wie des Namens willen, sicher auch unter den Musikern wohl jeder Gebildete: unbedingt einer der größten Philosophen aus den blühendsten Zeiten des alten Griechenlands, der tiefsten Denker und begeistertsten Hellseher im Gebiete des Schönen. In den Schriften desselben, die immer noch einen bedeutenden Grundpfeiler aller gründlichen Gelehrsamkeit ausmachen, finden sich auch viele einzelne, größere und kleinere, Bemerkungen über unsere Kunst, die Musik, und das Gewicht, welches der Mann selbst heutigen Tags noch hat, wo es auf Entscheidung und Urtheil im Fache des Schönen, der Kunst und Philosophie ankommt, veranlaßte wiederholt der griechischen Sprache kundige Männer, diese Bemerkungen und Aussprüche zu sammeln, und daraus überhaupt dann die Ansichten zu detrahiren, mit welchen der große Weltweise über unsere Kunst dachte. Indeß geschah dies bisher stets doch nur sehr fragmentarisch, niemals in einem gerundeten Zusammenhange der Sätze, wie niemals auch in der besondern Beziehung, in welcher hier jene zerstreuten Bemerkungen gesammelt und nach Verhältniß, Alter und Bedeutung der Schriften zusammengestellt worden sind, in denen sie stehen, und die alle gehörigen Orts in Noten angeführt werden. Das mag zur Entschuldigung des neuen, immerhin aber sehr interessanten Versuchs dienen. Was darin in specieller Beziehung zu den rein technischen und praktischen Formen wie Verhältnissen der Musik vorkommt, paßt natürlich nicht mehr auf unsere Zeiten, bis zu welchen von Platons Lebtagen her solche Theile der musikalischen Kunst begreiflich eine bedeutende Umänderung und unabsehbare Erweiterung erlitten haben; doch konnte es nicht ausgelassen werden, da es in unmittelbarem Zusammenhange mit den allgemeinen Aussprüchen nnd Bestimmungen über das Wesen der Tonkunst steht, die auch heute noch nnd in allen Zeiten gelten, da sie eben blos das Innere der Kunst überhaupt, und nicht lediglich das Aeußere derselben berühren, und da sie um der naturphilosophischen Grundlage willen, auf welcher sie beruhen, auch in einer ewigen Wahrheit sich darstellen. Möchte ihre Mittheilung, und in der Form zwar, wie solche hier geschieht, zu einer richtigeren Auffassung der Kunst hinsichtlich ihres Zwecks, Sinnes und ihrer Bedeutung, zumal in der durch die Ueberschrift bezeichneten Richtung beitragen.

Die Redaktion.

Die eigentliche Musik ist drei Jahre lang, vom vierzehnten bis sechszehnten Jahre, ein nothwendiger Unterrichts- und Erziehungsgegenstand *), und zwar unter der Leitung eines besondern Aufsehers **), und da sie gleichfalls menschliche Charaktere nachahmend darstellen soll, so ist auf alle Weise dahin zu arbeiten, daß sich unsere Jugend nur der besseren desfallsigen Nachahmungen befleißige ***).

Indem wir nun anzugeben im Begriff sind, wie dies geschehen möchte, schicken wir vorerst einige Ansichten über Tonkunst überhaupt voraus.

Wenn das Unbegränzte und Unmäßige mit dem Begränzten, Mäßigen und Gleichen vereinigt wird, so erhält es Einstimmnng und Maaß; im Körper z. B. erzeugt die richtige Gemeinschaft beider oder die richtige Begränzung des Unbegränzten die Gesundheit, so wie Schönheit und Stärke, in den Jahreszeiten die gemäßigte Witterung, in den Tönen aber, nämlich den hohen und tiefen, den schnellen und langsamen, die gesammte Musik †). Oder wir können auch sagen, daß die Musik zwischen entzweiten hohen und tiefen Tönen eine Eintracht, d. h. eine Zusammenstimmung oder Harmonie, und zwischen entzweiten schnellen und langsamen gleichfalls eine Eintracht oder den Takt entstehen läßt, und allem diesem gleichsam Liebe und Wohlwollen einbildet, dastehend als die Wissenschaft der Liebe in der Töne Zusammenstimmung und Zeitmaaß ††). Es ist daher klar, daß wir noch nichts von der Musik verstehen, wenn wir blos wissen, daß die Stimme zwar an sich nur eine ist, daß es jedoch drei Arten derselben giebt, die hohe, tiefe und gleichtönige; denn erst dann, wenn wir die Zwischenräume (Intervalle und Mittelstimmen) aufgefaßt haben, wie viele es nach der Höhe und Tiefe

*) Gesetze 7. 810. a. 812. b.
**) Ebenda 7. 813. a.
***) Ebenda 7. 798. d. e. 812. c.
†) Phileb. 25. c. — 26. b.
††) Gastmahl. 187. a. b. c. und Sophon. 253. b.

Digitized by Google

giebt, und wie sie beschaffen sind, und dann auch, welche Verbindungen, d. h. Tonarten, aus ihnen hervorgehen, und wenn wir die Bewegungen des Leibes durch Zahlen gemessen und so den Rhythmus und das Maaß (den Takt) erhalten haben, erst dann werden wir als der Musik kundig erscheinen *). Es ist aber schwer und bedarf eines tüchtigen Meisters, wenn man vor den Menschen Wohllaut und Zeitmaaß in Anwendung bringen soll, es sei nun dichtend, was man das Tonsetzen nennt, oder nur bereits gedichtete Gesänge und Sylbenmaaße recht gebrauchend, was die Ausübung heißt **). Nämlich auch in dieser Kunst gewährt die Erkenntniß der Zahl die richtige Einsicht, das unendlich Mannigfache aber bringt nur unbestimmte Kenntniß hervor, blos auf Muthmaßung gegründet und verbunden mit einer eingeübten Fertigkeit der Sinne und mit instinktartiger Geschicklichkeit, was Viele auch Kunst nennen. Hievon ist nun die Musik voll, indem man das Wohlklingende nicht nach dem Maaße, sondern nur so, wie man es durch Uebung geschickt zu treffen weiß, zusammenstimmt, und so insbesondere der eine gesammte Theil von ihr, welcher in der Kunst, die Instrumente zu schlagen, besteht, in sofern er das Maaß, wie jegliche Saite bewegt werden soll, nur durch dergleichen Versuche zu treffen strebt; so daß in der Musik viel Unsicheres eingemischt ist und wenig Festes ***).

Wir betrachten hierauf die Beschaffenheit der Gesänge und ihrer Begleitung. Zunächst sehen wir, daß der Gesang aus dreierlei zusammengesetzt ist, aus der Rede (dem Texte), der Tonsetzung und dem Zeitmaaße.

Was die Rede betrifft, so unterscheidet sie sich von derjenigen nicht, welche ungesungen bleibt, und wird in deren Grundformen verfaßt.

Die Tonart anlangend, so muß sie sich, wie der Takt, nach der Rede richten; da wir aber Wohllaut für diese nicht für nöthig gehalten haben, so sind die klagenden Tonarten, nämlich die halbhypische, dann die hochhypische und dergleichen zu verwerfen, als nicht einmal den Frauen nützlich, welche gemäßigte Haltung besitzen sollen. Eben so sind, da wir Betrunkenheit, Weichlichkeit und Trägheit unserer Jugend nicht gestatten dürfen, die weichlichen und bei Gastmahlen üblichen Tonarten, die jonische und lydische, welche wir schlaffe nennen, für junge Krieger nicht anwendbar. So bleibt nur die dorische und phrygische übrig; jene, weil sie von einem Manne, welcher sich in kriegerischen Verrichtungen und in allen gewaltthätigen Zuständen tapfer benimmt, und welcher auch, wenn es mißlingt, oder wenn er Wunden oder den Tod oder einen andern Unglücksfall zu ertragen hat, in dem Allen wohlgerüstet und ausharrend sein Schicksal besteht, Worte und Ton nachahmt; diese, weil sie dasselbe bei demjenigen thut, welcher sich in friedlicher und nicht gewaltsamer, sondern gemäßigter Thätigkeit befindet, indem er entweder irgend Einen wozu überredet und erbittet, sei es Gott durch ein Gebet, oder einen Menschen durch Belehrung und Ermahnung, oder im Gegentheil einen Andern, der ihn selbst bittet, belehrt und umstimmt, nachgiebt, und hierauf seiner Ueberzeugung gemäß handelt, sich nicht aufgeblasen, sondern besonnen und gemäßigt beträgt, und mit dem, was für ihn erfolgt, zufrieden ist. Also nur diese beiden Tonarten, eine gewaltige und gemächliche, welche der Unglücklichen und Glücklichen, der Besonnenen und Tapferen Töne am schönsten nachahmen werden, mögen uns verbleiben *).

Den dritten Theil des Gesanges, das Zeitmaaß, betreffend, so dürfen wir darin auch nicht das Mannigfaltige suchen, noch Bewegungen von aller möglichen Art, sondern nur sehen, welches die Zeitmaaße eines sittsamen und tapfern Lebens sind, und wenn wir diese gefunden haben, dann solchem Verhältnisse auch den Fuß, so wie das Lied, zu folgen nöthigen, nicht aber die Rede dem Fuße oder dem Liede. Ob wir nun gleich wissen, daß ungefähr drei Taktarten vorhanden sind, aus welchen alle Bewegungen gebildet werden, so wie bei den Tönen vier, woraus alle Tonarten entstehen, so wollen wir es doch den Musikverständigen überlassen, uns anzugeben, was für Bewegungen wohl der Gemeinheit, dem Muthwillen, der Wildheit und andern Schlechtigkeiten angemessen sind, und was für Zeitmaaße wir für die Gegengesätze aufbewahren müssen.

Zu diesen drei Bestandtheilen der Musik kommt noch die an den Rhythmus sich anschließende anständige Haltung hinzu; zugleich richtet sich die Rede als der erste der vier genannten Bestandtheile nach der Beschaffenheit der Seele und der Sitten, so daß das Eine, sich in dem Vorhergehenden begründend, immer wieder das Folgende bedingt, und also von unserer Jugend, wenn sie ihre Pflicht erfüllen will, zuerst die Güte des Charakters zu erstreben ist, dann die der Rede, der Gesangweise, des Rhythmus und der würdigen äußeren Haltung **).

Die Musik aber werde nicht blos allein als Gesang betrieben, sondern dieser auch in Verbindung mit Instrumenten ***). In sofern wir nun außer der dorischen und und phrygischen Tonart alle andere verschmäht haben, so folgt, daß wir gleichfalls aus ähnlichen Gründen alle vielsaitige Instrumente, welche, wie auch die Flöte, viele Tonarten geben, nämlich die Harfe, die Cymbel und dergleichen nicht nöthig haben und nur die Lyra und Kithara für die Stadt, für das Land aber die Hirtenflöte nützlich finden, wobei wir also den Apollo und seine Instrumente dem Marspas und den seinigen vorziehen †). Die Lyra müssen der Lehrer und die Lernenden namentlich wegen des hellen Klangs der Saiten gebrauchen, den Tönen des Gesanges andere harmonirende hinzufügend. Was aber die Lyramusik zu zwei und mehreren Stimmen betrifft, indem die Saiten ein anderes Spiel von sich geben, einen

*) Phileb. 17. c. d.
**) Gastmahl 187. c. d.
***) Phileb. 17. e. 55. e. — 56. a.

*) Staat 3. 398. c. — 399. c.
**) Staat 3. 399. e. — 400. d.
***) Ebenda 3. 399. c.
†) Ebenda 3. 399. c. d. e.

Digitized by Google

andern Gesang dagegen der Dichter, welcher die Musik componirt hat, so daß sich hier mehrere, dort wenigere, hier geschwindere, dort langsamere, hier hohe, dort tiefe Töne hören lassen, bald Symphonie, bald Antiphonie entsteht; desgleichen was die Mannigfaltigkeit der Taktarten betrifft, worin für die Lyra componirt wird, dergleichen Alles muß man von Denjenigen entfernt halten, die in drei Jahren die Musik, so weit es für sie zuträglich ist, lernen sollen. Denn das sich Entgegengesetzte, was sich einander verwirrt, wird schwer erlernt, und doch müssen die Jünglinge so viel als möglich gelehrig seyn, weil die ihnen vorgeschriebenen Lehrgegenstände nicht geringfügig und wenig sind *).

Die Eigenschaften der Musik sind übrigens auch in der Malerei, in der Webe-, Stick- und Baukunst, so wie jeder Verfertigung von Geräthen, sodann in der Natur der Körper und der andern Erzeugnisse sichtbar, und hierin von unserer Jugend zu erstreben; und weil sie sich alle auf die Güte des Charakters gründen, so müssen wir nicht allein von den Dichtern verlangen, daß sie ihren Gedichten das Bild eines guten Charakters verleihen oder überhaupt bei uns gar keine Gedichte verfertigen, sondern auch die übrigen Künstler abhalten, Schlechtigkeit der Sitten, Ausgelassenheit und unedles und unanständiges Wesen weder in den Bildern der belebten Geschöpfe, noch in Gebäuden, noch bei irgend einem andern Kunstprodukte anszudrücken, damit aus Allem der Geist des Schönen und Anständigen die Jugend anwehe und ihr Nahrung sei **). Da die Musik aber insbesondere mit Hülfe des Zeitmaaßes und des Wohlklanges am meisten in das Innere der Seele eindringt, und diese am kräftigsten ergreift, indem sie, Wohlanständigkeit mit sich führend, den, welcher recht erzogen wird, wohlanständig macht, da ferner Derjenige, welcher darin, so wie es seyn muß, erzogen ist, das, was verfehlt und nicht schön durch Kunst gearbeitet oder von Natur geartet ist, am schnellsten bemerkt, so daß er, dasselbe mit Unwillen von sich weisend, nur das Schöne lobt, und, sich darüber freuend und es in sich aufnehmend, Nahrung für seine Vortrefflichkeit daran findet, das Häßliche aber gehörig tadelt und haßt, selbst ehe er in seiner Jugend die deßfallsige Einsicht erlangen kann, welche er indeß, wenn sie ihm zu Theil geworden, gern umfassen wird, am meisten vertraut mit ihr durch seine Erziehung: so schließen wir mit Recht, daß auf dieser Kunst das Wichtigste in der Erziehung beruhe ***). Dies ist uns wegen ihrer Wirkung deutlich; es erhellt aber auch daraus ihre unmittelbare Wichtigkeit, daß Diejenigen, welche gute Tonkünstler werden wollen, vorher Besonnenheit, Tapferkeit, edlen Sinn und erhabene Gesinnung und das damit Verwandte als Elemente mit eben der Nothwendigkeit kennen gelernt haben müssen, als die Buchstabenlaute für die Schrift nothwendig bedingend sind. Bei wem aber gute Gesinnungen, welche der Seele einwohnen, und eine Gestalt zusammentreffen, die, weil derselben Grundzüge theilhaftig, mit ihnen gleichmäßig und übereinstimmend ist, der wäre das schönste Schauspiel für den, der schauen kann *).

Außerdem wird der Einfluß der Musik auf Erziehung und Bildung noch mehr sichtbar, wenn der Gesang mit Tanz verbunden ist, wozu wir in der gesammten Jugend einen Trieb finden, weil sie mit dem Körper und der Stimme keine Ruhe halten kann, sondern sich immer, hüpfend und springend, zu bewegen und alle Töne von sich zu geben sucht, gleichsam im freudigen Tanze und Scherze, und weil sie unter den übrigen lebenden Wesen allein nur Empfindungen für die Ordnungen in den Bewegungen, welche Takt und Gesangweise heißen, hat **). Deßhalb nun und weil Vieles von dem, was die moralische Erziehung fordert, im Leben sinkt und sich verschlimmert, haben uns auch die Götter aus Erbarmen den festlichen Tanz mit Musik, d. h. Chöre, unter Leitung der Musen und des Apollo verliehen ***).

In der Verbindung beider Künste liegt aber im höchsten Grade die Erziehung zum Schönen oder Anständigen; dies wird aber in der Geberde, in der Melodie, dem Gesange und dem Tanze so ausgedrückt, daß es besonders in Hinsicht auf die Geberde und die Melodie als Eigenschaft einer männlichen Seele erscheint und sich überhaupt auf die Güte der Seele oder des Körpers beziehe, während das Häßliche nur den (niederen) Sinnen schmeichelt †).

(Schluß folgt).

*) Gesetze 7. 812. d. e.
**) Staat 3. 401. a. b. c.
***) Staat 3. 401. d. — 402. a.

*) Ebenda 3. 402. a. — d. Vergl. auch Timäos 87. d. — 88. b.
**) Diese Wahrheit, daß dem Menschen der Sinn für die Tonkunst angeboren sei, deutet Platon im Phädros 258. e. — 259. d. durch den Mythus über die Entstehung der Cikaten an.
***) Gesetze 2. 653. c. d. e. 654. a.
†) Gesetze 2. 654. e. — 655. a. b. c. 672. e.

Correspondenz.

(Schluß des Artikels von Nr. 18).

Würzburg im Juli 1839.

Neben dieser türkischen Musik und der Gesangskunst, wozu der rastlosthätige, um das Gedeihen der hiesigen Studienanstalt so hochverdiente Rektor Eisenhofer unablässig durch Wort und Beispiel ermuntert, und durch immer neue, zweckmäßige, der jugendlichen Stimme durchaus angepaßte, und dabei eben so einfache als geniale Compositionen ansporne, wird aber auch die Pflege der Streich-Instrumente nicht vernachläßigt, und am 8. Juli d. J., als dem Geburtsfeste Ihrer Majestät der Königin, wurde eine Messe von Brandt zum Erstenmale und nur von Gymnasiasten in der Studienkirche mit außerordentlicher Präcision und zur Verwunderung aller Zuhörer ausgeführt.

Jedes Maifest bietet uns jährlich Gelegenheit, die Fortschritte der Jugend in diesem Bildungszweige von Neuem anzustaunen. Einige (ich bezeichne hier namentlich Einen,

Digitized by Google

der von Eisenhofer auch in der Tonsetzkunst unterwiesen wird, Namens M a ch haben es bis zur Virtuosität gebracht. Im jüngsten Winter konnte es darum auch das Gymnasium ungeschrent unternehmen, zum Besten der Errichtung des Aruim-Denkmales auf eigene Faust eine musikalische Abendunterhaltung zu veranstalten, die eine nicht unbedeutende Summe abwarf.

Jüngster Tage geschah das Betreiben der Musik, weil man sich auf des Königs Ankunft vorbereitete, in der That mit solchem Eifer, daß Einer von den minder musikalischen und ängstlicheren Lehrern im Ernste besorgen wollte, Griechisch und Latein werde bald der Jugend weniger, als türkische Musik gefallen, und Jenes dieser weichen müssen — was inzwischen nicht der Fall ist noch je seyn wird. Außer den oben in Eisenhofers Rede angeführten Gründen, warum die Tonkunst besonders zu pflegen sei an den vaterländischen Studienanstalten, hätte ich noch den gewichtigen, wenn auch nur negativen beizusetzen, daß durch diese ebenso angenehme als nützliche Beschäftigung in schulfreien Stunden die studirende Jugend von gar Manchem abgehalten wird, was sonst als Krebsschaden den Schulen überhaupt anzukleben pflegt, und die Professoren Eisenhofer und Weidmann, die sich auf diese Weise ebenso verdient machen, wie als tüchtige Schulmänner und Pädagogen, verdienen darum den größten Dank. Was unser Gymnasium auch in wissenschaftlicher Beziehung leistet, ergiebt sich auf das Glänzendste aus den jährlichen Schlußprüfungen; es erreichte unter Eisenhofers energischer, umsichtiger und wohlberechneter Leitung in jeder Hinsicht seine Blüthenzeit, die Jahrhunderte lang währen möge! —

Solang ein Hof hier war, bestand eine Hofkapelle, deren Mitglieder später pensionirt wurden. An jedem Sonn- und Feiertage, ausgenommen in der Fastenzeit, werden solenne Messen in der Hofkirche aufgeführt, wobei theils die pensionirten Hofmusiker, theils Solche, die für jede Leistung daselbst besonders honorirt werden, endlich auch Dilettanten ohne besondere Bezahlung mitwirken. Die Messe daselbst beginnt erst um 10½ Uhr, und wird gewöhnlich von der fashionablen Welt besucht. Die Musik geht in der Regel gut zusammen. Man sprach schon öfter davon, es sei von gewisser Seite längst dahin gewirkt worden, daß die musikalischen Produktionen aufhörten, allein das Bestreben sei vergeblich gewesen, und es habe nur eine Pause während der Fastenzeit erwirkt werden können.

Alle Sonn- und Feiertage hört man auch in der Domkirche musikalische Messen meistens gut ausführen. Auch in der Kirche zu Stift Haug und St. Burkard sind dergleichen zu hören; in den beiden letzteren Kirchen jedoch sind die Mittel zur Ausführung sehr beschränkt. Außerdem finden an gewissen Festtagen auch in anderen Kirchen, besonders an den Mariä-Festen in der s. g. Marienkapelle musikalische Aemter Statt, wozu theils Dom- theils Hoftheils andere Musici eingeladen werden. Es fehlt demnach in hiesiger Stadt den Liebhabern der edlen Tonkunst durchaus nicht an erbebenden Mitteln zur Andacht und Erbauung. In den übrigen Pfarrkirchen der Stadt und Umgegend ist übrigens von den in dem k. Musiklehrinstitute gebildeten Schullehrern ein recht guter Volksgesang eingeübt. Der Domkapitular Pörtner gab für die Diözese Würzburg ein eigenes Gesangbuch heraus, und von einigen thätigen Schullehrern wurden bald nach seinem Erscheinen Compositionen und Melodien zu den in demselben enthaltenen religiösen Gesängen angekündigt. So ist unserer Musik in Franken der Stempel ächter Weihe aufgedrückt; ihr Zweck ist zunächst ein religiöser. **Omnia ad majorem dei gloriam!**

Was unsere profane Musik, an der wir auch durchaus keinen Mangel haben, anbelangt, so verdient zunächst das Corps des dahier garnisonirenden Linien-Infanterie-Regiments „König Otto von Griechenland“ der lobendsten Erwähnung. Sie ist ausgezeichnet in ihrer Art, und wird schwerlich von der irgend eines andern bayerischen Regimentes übertroffen werden. Auch die hiesige Landwehr hat nun ihre nicht zu verachtende Musik. Es hielt lange hart, bis sie zu Stande kam, theils fehlte es an Mitteln, theils an rechtem Eifer, kurz es fehlte oben, unten und überall. Sie hatte sich schon einmal constituirt, tödte sich aber wieder auf, bis sie von Neuem in's Leben trat, hoffentlich, um nicht sobald wieder zu verstummen. Die Mitglieder dieser Musikbande könnten sich an dem Fleiße der Gymnasiasten ein erbauendes Exempel nehmen. Es ist übrigens nicht zu leugnen, daß sie in der kurzen Zeit ihres Wiederauflebens schon Viel geleistet hat. Sie steht unter der Direktion des Theaterorchesterdirektors (Werner), eines Mannes, der mit Energie eingreift.

Von unserm Theater weiß ich Ihnen gegenwärtig Nichts zu berichten, denn, wenn sich einmal die Nachtigallen in den Anlagen um unserer Stadt hören lassen, scheiden gewöhnlich von uns unsere Theaternachtigallen. Den Sommer über ist unsere Bühne geschlossen, und das Personale derselben zerstreut sich nach allen 32 Gegenden der Windrose. Die besseren Subjecte erhalten zwar, damit sie der Bühne für den künftigen Winter erhalten werden, eine Sommergage, die aber zur Lebenserhaltung nur spärlich hinreichen dürfte. So ist es ganz natürlich, daß nur selten bessere Subjecte für die Oper gewonnen werden; die guten finden ja leicht anderwärts für ein ganzes Jahr mindestens, oder gar für mehrere Jahre ihr Unterkommen. Bei der immer mehr steigenden Frequenz des nahen Bades Kissingen, wo ein Theater eingerichtet werden soll, kann es nicht unmöglich werden, daß in Zukunft eine Aenderung und Verbesserung hierin eintritt, indem die Würzburger der Kissinger Bühne ihre Schauspieler liefert. Inzwischen müssen wir uns theils mit dem Abfall größerer Bühnen, theils mit den bei uns einmal eingebürgerten Sängern und Sängerinnen begnügen; das Neue, was uns seither zugelaufen kam, war jedoch in der Regel immer um fünfzig Prozent schlechter, als das Alte.

Ein Artikel über die Musik der Entreakts in den Schauspielen, den ich jüngst in diesen Jahrbüchern las, war mir aus der Seele geschrieben; es kann in dieser Beziehung schwerlich irgendwo schlechter seyn, als es hier in den jüngsten Jahren der Fall war. —

Wer in einer Nachmittagsstunde die Anlagen um unsere Stadt besucht, kann jeden Tag anderswo aus den öffentlichen Gärten, die da ringsum liegen, Strauß'sche Walzer, Potpourri's, nicht selten auch Ouverturen und Piecen aus

Digitized by Google

Opern erschallen hören. An Sonn- und Feiertagen wird fast in allen Gärten musizirt. Da produzirt sich in verschiedenen Abtheilungen theils die Musik der Infanterie, theils die der Artillerie, theils die der Landwehr. Zur Sicherung ihrer Einnahmen ward die Sitte eingeführt, in den Gärten, wo man sonst frei aus und einging, und wo man nach Belieben und nach dem Grade der Lust oder Unlust, welche Einem die Produktion eben erregte, bezahlen mochte, Entrée zu zahlen, und zwar wurde für die ledige Person 6 kr. und für die Familie 12 kr. festgesetzt. Es ist dies eine Auflage, die Manchem, der sich und seine Familie sonst mit einem Groschen zu absolviren gewohnt war, unangenehm ist. Die Wirthe scheinen aber doch ihre Rechnung dabei zu finden. Ich fragte jüngst Einen, ob er keine Abnahme der Gäste spüre, und er antwortete mir: „Ein ordentlicher Mann sieht das Geld nicht an, und der Garten wird weniger von Lumpen überschwemmt.“ —

Dilettanten beiderlei Geschlechts gibt es bei uns die Hülle und Fülle. Außer dem k. Musikinstitute, welches Gelegenheit zur unentgeldlichen Erlernung darbietet, ertheilen die Lehrer desselben auch vielfach Privatunterricht, und außer jenen existirt noch eine Menge Privatlehrer und Lehrerinnen, die oft um einen wahren Spottpreis ihren Unterricht feil bieten. Natürlich ist ein solches Betreiben der Musik nur ein höchst oberflächliches, und gar Viele begnügen sich schon damit, wenn sie es nur so weit gebracht haben, daß sie mit Guitarregeklimper ein Liedchen begleiten, oder leichte Walzer, Sonaten u. dergl. spielen können. Andere lernen Jahrelang, und haben am Ende — Nichts gelernt. Uebrigens beweist doch auch dieses verkehrte Treiben, daß im Ganzen bei uns lebhafter Sinn für Musik herrscht, und, ich wiederhole es, dem Prof. Fröhlich gebührt das Verdienst, diesen Sinn seit 1811 vorzüglich geweckt und genährt zu haben. Aber wehe dem Künstler, der, dauend auf diesen musikalischen Sinn der Würzburger, es unternehmen wollte, ein Conzert zu veranstalten, er würde es bitter zu bereuen haben; es sei denn, daß ihm ein ungeheurer Ruf vorausgegangen wäre, was die Sache einigermaßen, aber nicht gar Viel ändert. Drouet aus Paris, der bekannte Flötist, welcher verflossenen Winter ein Conzert gab, würde sein zweites wahrscheinlich vor leeren Bänken gegeben haben, wenn er nicht Solches ahnend, mit der Harmonie übereingekommen wäre, dort in einer musikalischen Abendunterhaltung aufzutreten. Die Harmoniegesellschaft, versehen mit den reichsten Mitteln zu ihren Zwecken, veranstaltet nämlich jährlich zweimal, zur Advents- und Fastenzeit mehrere musikalische Abendunterhaltungen, früher jedesmal drei, die aber in letzterer Zeit auf zwei reduzirt wurden. Hier hat man nun Gelegenheit Vortreffliches zu hören. Künstler und Dilettanten, Zöglinge des k. Musikinstitutes, Schulseminaristen und Musiklehrer bilden das Orchester. Künstler und Dilettanten treten auf. Dort versammelt sich nun in dem großartigen und äußerst glänzenden Saale zum Kunstgenusse die ganze gebildete Welt, den Glanz des Adels an der Spitze. Wundert's Einen, wenn man gesättigt von solchen Kunstgenüssen, die Einem noch dazu gratis geboten werden, den Saal eines fremden unbekannten und ungenannten Concertspielers, wäre es auch ein Paganini oder ein Ole Bull, leer läßt? Kommt je ein ausgezeichnetes Subjekt, denkt man, so wird man Gelegenheit haben, denselben in der Harmonie zu hören, und will dann ein Solcher den Weg nicht umsonst gemacht haben, und nur einige Entschädigung suchen, so wird er genöthigt seyn, sich an die Harmonie zu wenden, um gegen ein hübsches Honorar, was dem Fremden immer zu Theil wird, in einer Abendunterhaltung bescheiden mitwirken zu dürfen.

Aber nicht allein die Harmonie veranstaltet solche Unterhaltungen, auch der „gesellige Verein,“ der meistens aus Bürgern besteht, sucht es der Harmonie nachzuthun. Derselbe hat das Theaterpersonale zur Mitwirkung gewonnen, und seine s. g. Conzerte sollen oft gar nicht übel seyn.

Für Orchestermusik und Gesang wäre demnach hinlänglich gesorgt; an Einem fehlt es nur noch, an einem Verein für eigentliche Kammermusik. Seit Eisenhofer den unter seiner Leitung stehenden Liederkranz, an dessen theils heitere und humoristische, theils ernste und kunstreiche Tongemälde und Aufführungen sich noch Mancher mit Freuden erinnert, gerne entschlummern ließ, um der studirenden Jugend allein seine musikalische Thätigkeit zu widmen, hat man keine Gelegenheit mehr, Quartette für Männerstimmen zu hören. Zu Streichquartetten versammelt sich hie und da privatissime ein kleiner Cirkel, ohne sich jedoch zu einer förmlichen Gesellschaft zu konstituiren.

Musikalische Kräfte sind mehr als genug vorhanden, um in jeder Art das Ausgezeichnetste zu leisten, allein quot capita, heißt es hier, tot sensus! Ein großes Musikfest wie in andern Städten dahier zusammenzubringen, wäre wie die Sachen jetzt stehn, eine absolute Unmöglichkeit. Es mangelt ein energischer, kräftiger Wille, der das Ganze zusammenhält, und so zerbröckelt sich Alles in kleinere Partheien und Partheien. Es ist Keiner dem Andern so recht gut. An wem eigentlich die Schuld liegt, könnte ich hier wohl anführen, wenn ich nicht befürchten müßte, in ein Wespennest zu stoßen, und so will ich es lieber bleiben lassen, denn ich lebe gern in behaglicher Ruhe und mit der ganzen Welt in gutem Frieden.

Unter den gefeierten Tonkünstlern unserer Stadt nenne ich Ihnen unseren fleißigen Küffner. Der wackere Mann ist in seinen alten Tagen immer noch rüstig, immer noch thätig, und unablässig beschäftigt, den verschiedenen Anforderungen, welche von Seiten der Schott'schen Verlagshandlung in Mainz in Arrangirung, Instrumentirung ꝛc. an ihn gemacht werden, auf das Vollkommenste zu entsprechen, und sich neue Lorbeerblätter zu dem dichten Kranze um seine grauen Locken zu winden. Groß ist die Zahl der von ihm herausgegebenen Werke, deren aber, die noch sein Pult einschließt, sind auch nicht wenige. Einer günstigeren Zeit wird es vielleicht vorbehalten seyn, sie an das Licht zu bringen. Ich erwähne hier nur der ausgezeichneten Potpourri's für zwei Oboen, welche von den Gebrüdern Wolf schon zweimal in der Harmonie unter dem rauschendsten Beifalle vorgetragen wurden, und worin sich Küffner abermals als einen gewandten Tonsetzer, als einen Maestro excellente bewiesen hat. Küffner leitete in früheren Jahren die Conzerte der Harmonie; aus Scho-

Digitized by Google

nung für seinen kränklichen Zustand nahm man ihm diese Beschwerlichkeit ab. Die Art und Weise aber, wie dies geschah, war nicht die zarteste, that dem wackern Künstler weh, und wurde vielfach mit Mißbilligung vernommen *).

Ein jüngerer Tonsetzer von Talent heißt Hammer. Derselbe wendet seine Thätigkeit dem kirchlichen Fache zu, und thut wohl daran; das ist sein Feld, auf dem er manches schöne Blümchen sammeln, und die gesammelten zu duftigen Kränzen winden wird.

Unser, wie ich glaube, ausgezeichnetster Violinspieler ist Hamm, der, wie es heißt, auch zu componiren pflegt; doch ist mir, außer einer Operette vor vielen Jahren, noch nichts von ihm zu Gesicht und Gehör gekommen. Sartorius, ein Schüler unseres verehrten Vereinspräsidenten Dr. Spohr hat uns längst verlassen, und soll sich gegenwärtig in der Schweiz befinden.

Felix Ronconi, seither Gesanglehrer des hiesgen Adels, ein Sohn des bekannten Ronconi, dessen Tod Sie jüngst in dem Feuilleton dieser Jahrbücher meldeten, hat uns ebenfalls verlassen, und sich, wie es heißt, nach Frankfurt begeben. Derselbe wird später Paris und London besuchen.

Einen über alle Maßen ausgezeichneten Guitarristen haben wir an einem gewissen Brand, der, würde er sich zu Kunstreisen entschließen, nach meiner innigsten Ueberzeugung, wie sehr mir dieselbe auch schon widerstritten wurde, Furore machen würde. Schade, daß er seinen ungeheuren Fleiß auf ein so wenig dankbares Instrument verwendete. Seine Fertigkeit in Besiegung der größten Schwierigkeiten, in Behandlung der künstlichsten Themen aus Opern ist staunenswerth, reißt zur Bewunderung hin, erregte, so oft er sich hören ließ, Enthusiasmus — bleibt aber dennoch nur ein künstliches Gespuk, denn des Klanges Fülle, des Tones Gehalt und eigentliche Seele fehlt.

Ich könnte Ihnen außer den Genannten und dem vortrefflichen Violoncellspieler Brand sen., dem gewandten Flötisten Wehner, dem Violinisten Stern (einem Schüler unseres wackern Concertmeisters Griss), welcher sich bei großer Jugend schon Meisterschaft im schönen edlen Ton und viele Fertigkeit auf seinem Instrumente angeeignet hat, außer den beiden Wolf, vorzüglichen Oboisten, noch manchen Dilettanten namhaft machen, z. B. den Buchhändler C. Strecker, der mit einer schönen Singstimme eine besondere Liebe und Routine zum Vortrage von Balladen, z. B. denen von Löwe verbindet; ich könnte Ihnen sämmtliche Lehrer des Musikinstituts dem Namen nach aufzählen, die sich um die Pflege der Musik in unserer Stadt verdient gemacht haben, und machen, wenn ich nicht befürchten müßte, vielleicht den Raum der mir zu Besprechungen vergönnten Spalten in diesen Blättern schon längst überschritten zu haben.

Dr. J. B. Goßmann.

*) Josyph Küffners Biographie in Dr. G. Schillings Encyklopädie enthält manche Irrthümer, die ihrer Berichtigung im Nachtrage zur Encyklopädie erhalten werden.

Feuilleton.

Vor Kurzem — erzählt die Fama — ließ sich im Serail zu Constantinopel ein junger Franzose auf dem Pianoforte hören, und Se. Hoh. der Sultan hatten erlaubt, daß alle Ihre Frauen aber vielmehr Damen dem Concerte zuhören durften. Das war ein Staat und eine Pracht! diese fünfhundert zierliche Gliederpuppen! — Aber was geschah auch? — Die Weiber waren entzückt, ganz außer sich über das Spiel des niedlichen Franzosen, und — — fort mit der Zither, nichts als Clavierunterricht will man in den türkischen Harems jetzt mehr hören! — Wirklich auch sollen schon bedeutende Bestellungen von Piano's in Paris und Wien gemacht worden seyn, und — was das Erfreulichste bei der Sache ist — vielleicht dürfen wir auch der Hoffnung uns hingeben, daß wenigstens einige von der unzähligen Schaar deutscher Clavierlehrer freundliche Aufnahme dort suchen, und so den Bretterschemel gegen den weichen Divan vertauschen werden.

Am 6. Juli wurden Meyerbeers „Hugenotten" zum erstenmale in dem Theater der Josephstadt zu Wien aufgeführt; begreiflich aber hatte ein Dr. Ott sie vorher in „die Ghibellinen von Pisa" verwandeln müssen!!! — Und man läßt ein Herr Pseudo Zuroza in der Wiener Theaterzeitung sich auf eine solch tief geistreiche und lang ausgeführte Weise darüber vernehmen, daß wir endlich als das Hauptresultat von Allem durch ihn erfahren: „dieses Werk Meyerbeers gehöre genau jener Art und Weise, Schule, Methode, aber wie man es sonst nennen mag, an als „Robert le Diable". Gegen ein solches Schlagurtheil läßt sich gewiß Nichts einwenden, und die Oesterreicher Musikliebhaber wissen nun, zu welcher „Methode", „Art und Weise", oder „Schule" sie die Oper zu rechnen haben. Nachhähle gehören — in welche Thierclasse? — in die der Nachthähle. Ganz Recht.

Nicht weniger interessant als jene Critik ist ein Aufsatz in Nr. 120 des Hamburger Telegraphen von Ludwig Wiehl über — über was wohl? — „Ueber die allzugroße Vorliebe unserer Zeit für Musik"; und wer es nicht glauben will, kann gedruckt dort lesen, daß unsere ledige Musik, dieses unschuldige Lämmelein, an allen den religiös-mystischen Umtrieben, aber (hört!) zugleich auch an dem „Materialismus" der jetzigen Zeit Schuld ist. Ach wie konnt ich einst doch so vielen Gesalten finden an Wegscheiderd Dogmatik und Paulus Commentar zu den Evangelien, und bei dem rationalistischen Eigensinn und Dünkel, den sie mir in den Kopf setzten, und der auch in den langen Jahren, die das her ist, noch immer nicht wieder heraus will, doch so innig mich hingezogen fühlen zu der Kunst — Musik!? — Wie kann doch Herr Dr. D. Strauß, der Verfasser des von unsern Pietisten und andern frommen Leuten so sehr verpönten „Lebens Jesu" ein so großer, so enthusiastischer und aufrichtiger Freund der Musik seyn, daß er sich selbst bis zu Theaterkritiken und der lebendigen, feurigen Charakteristik einer gefeierten Sängerin herabließ! — Indeß das macht vielleicht der „Materialismus" in ihr, der Musik. — Ferner erfahren wir in jenem Aufsatze, daß die Musik das beste Mittel sey gegen alle revolutionären Umtriebe: „wenn ich im Staate Etwas zu sagen hätte (ach, wie Schade!) — sagt Hr. Wiehl — würde ich die Volksaufstände mit Ader augenblicklich beschwichtigen. Ohne mich lange zu besinnen, würde ich, wie bei großen Hofffestlichkeiten, das Theater für Jedermann unentgeltlich mit einer Oper eröffnen lassen". Aber nur nicht mit der „Stummen von Portici" von Auber, denn das weiß alle Welt, nur — scheint's — Hr. Wiehl nicht, daß diese Oper die ganze Schuld von der belgischen Revolution einigen Augenblicks trägt. Hr. Wiehl schließt seinen Aufsatz: „ich liebe Sokrates, ich liebe Plato, ich liebe die Musik, ich liebe das Schöne der Gegenwart und aller Zeiten, aber mehr als Alles — die Wahrheit!" — Hr. Heine in Paris, und die Herren Hoffmann und Campe in Hamburg — haben Sie das gelesen? meinen Sie, dürfen wir's glauben? so auf's Wort hin? — nein, die Geschichte mit der Musik glaube ich nicht.

Die Galvanische Flasche und die menschliche Kehle, — welcher Unterschied!? — Gar keiner: Tamburini war vor 12 Jahren hoher Tenor, und als solcher sang er mit vielem Glück an einigen Opern-

Digitized by Google

bühnen zweiten Ranges in Italien. Plötzlich verlor Tamburini durch ein hartnäckiges Halsübel seine Stimme. Er konnte auch nicht einen Ton in der Höhe mehr anschlagen, und sah sich demnach in die traurige Lage versetzt, seine Sängercarrière aufzugeben. Zum Glück hatte sich Tamburini etwas erspart. Er reiste in das Bad nach Pisa, consultirte berühmte Aerzte, probirte an seiner Stimme täglich, stündlich, allein er konnte keinen Ton seiner klangvollen Tenorlage mehr zurückrufen. Nach zwei Jahren vergeblicher Bemühungen gab er endlich die Hoffnung, je wieder seine Stimme zu erhalten, auf, und bequemte sich dazu, Unterricht im Gesange zu geben. Da kommt Baccai nach Bologna, wo Tamburini ebenfalls lebte. Dieser besuchte den berühmten Componisten und theilte ihm seine trostlose Lage mit. Baccai setzt sich an das Clavier, um Tamburini eine hohe Baritonarie nur versuchsweise zu begleiten. Tamburini ist nicht im Stande, einen einzigen Ton hervorzubringen. „Proviamo altera cosa!“ spricht nun der Componist und legt dem stimmlosen Sänger die Parthie des Rossinischen Figaro vor. Tamburini beginnt die erste große Introductionsarie mit einer klangvollen, herrlichen Baßstimme. Daß an ein zu Endesingen der Arie nicht zu denken war, versetzt sich von selbst. Tamburini lag freudetrunken an der Brust Baccai's. Tamburini ist seit seinem Augenblicke Bassist und zwar einer der größten jetzt lebenden. In letzter Zeit hat seine Stimme an Umfang noch gewonnen, da sie jetzt die Tiefe des reinen Basses, wie die Höhe des Bariton gleich vollkräftig beherrscht. Vielleicht, daß wir von Tamburini, wenn er noch einmal seine Baßstimme verliert, wieder einen hohen Tenor zu erwarten haben.

In Italien machte — wenn Alles wahr ist, was öffentliche Blätter darüber berichteten — letzterer Zeit ein wahres Miniaturwild von Violinvirtuosen großes Aufsehen: der kleine fünfjährige Salvator Nicosia nämlich. Im December 1834 zu Paterno in Sicilien geboren, hörte er als dreijähriges Kind den Musikübungen seines Vaters und ältern Bruders fleißig zu. Da soll der Bruder einmal einem Andern eine Franeaise lehren, und der kleine Salvator sitzt in einer Ecke und ereignet sich weidlich darüber, wie der große Mensch Nichts begreifen kann und sein Bruder alle Augenblicke die Violine selbst nehmen muß und ihm das Dargebrachen vorgeigen. Der Bruder verläßt endlich aus Verdruß das Zimmer und der ungelehrige Schüler geht nun auch. Was thut aber Salvator? — Er klettert auf das Bett, holt sich die darauf liegende Geige herunter, und versucht, ob er nicht die Melodie herausbringen kann. Wunderbar! — die Sache geht: sind auch die Töne nicht alle rein, und kommen sie ein wenig langsam zum Vorschein, sie kommen. Der Vater kommt in der Meinung, die Lection sei noch nicht aus, und will ihr ein Ende machen. Wie groß ist aber sein Erstaunen, als er den kleinen Salvatore allein da banliren sieht! — Natürlich hat da Kind ein Talent gezeigt, so muß es auf ächt Musikantenweise auch flugs traktiret und Geld daraus gezogen werden. Nach einem halben Jahre schon erschien das Kind mit seiner piccolo Violino öffentlich: Neugierde füllt die Concerte; Reisen werden gemacht, wie man ein Riesenthier oder einen Zwerg wohl für Geld sehen läßt. Um im April schon junge Bohnen oder grüne Erbsen zu essen, werden die Mistbeete in den Treibhäusern tüchtig gebeizt. Ob Saft und Kraft in der Frucht ist, Nahrungsstoff, und ob man im Mai und Juni noch den Boden gebrauchen kann, was thut das?! — Es ist etwas Rares und Seltenes um grüne Erbsen im März oder April auf der Tafel. Leckermäuler machen Aufhebens davon, und wissen es zu erzählen weithin, wenn auch Bauchgrimmen und andere Weben nach der unreifen Speise kommen. Meine verehrlichen Leser verstehen das Gleichniß. Ich streiche kein Haar darüber. Doch zum Glück hat Salvatore Nicosia, der mit der Bellinischen Familie verwandt seyn soll, durch die Gnade der Königin Wittwe von Neapel eine Freistelle im Conservatorium S. Pietra und Majella dort jetzt erhalten, und man will für seine gründliche Ausbildung besorgt seyn. Ich wünsche Glück dazu, von ganzem Herzen; nur habe ich noch niemals erlebt, daß eine Treibhauspflanze später im freien Felde gedeiht, und so fürchte ich eben so Viel. Ein leichter Windhoß, und eine solche Pflanze knickt, um sich nie wieder aufzurichten, zusammen. Ich erinnere an den Engländer Crotch, an die Gebrüder Eichhorn, und Andere: giebt es denn keine Warnung für die Eltern und Erzieher junger Talente? — Muß denn der erste Apfel gleich gepflückt werden von dem jungen Baume, wenn die andern auch nachfallen und verdorrt, entfaltet er später gar keine mehr trägt? — O des Unglücks, welche der Irrthum in der Erziehung oft und das in den Tag hinein Leben geschwätziger Rathgeber und enthusiastischer Ruhmredner, wie der Geiz nach Gewinn, über das Leben eines Talents bringen! —

Von der Academia de Maestri e Professori di musica in Rom sind zu Ehrenmitgliedern ernannt: Mad. Catalani, die Schwestern Grisi, Graf Redern in Berlin, Spohr in Cassel, Bader in Berlin; als Maestri compositori onorarii: Cherubini, Aiblinger, Caraffa, Neukomm, Onslow, Morlacki, Donizetti, Meerabante, Auber, Berton, Adam; als Instrumentalcomponisten und Meister des Pianoforte: Czerny, Pixis, Labarre, Thalberg, Liszt; als Professori cantanti onorarii: Crescentini, Rubini, Donizetti, Lablache, Tamburini, Santi; und als Professoren und Meister der Violine: Mayseder, Baillot, de Beriot.

Unter Napoleons Consulat schrieb — wie die Revue et Gazette musicale de Paris meldet — Chaptal folgenden Brief betreff Piccini's an die französische Regierung: „Piccini meurt de faim à coté du gouvernement Francais; Piccini meurt de faim à coté des theatres qui ne sont riches que par ses talents. Il n'a plus de voir, il est de l'honneur du gouvernement de mettre fin à cette injustice criante. Le gouvernement ne pourra se dire l'ami des arts que lorsqu'il aura imposé silence aux cris plaintifs du cel. Piccini. Il suffit d'annoncer ces faits pour être sur que le gouvernement fera de suite ce que lui imposent imperieusement la justice et l'honneur national“. So schrieb Chaptal, und was war die Folge? — Piccini durfte nicht Hungers sterben, sondern erhielt von Napoleon außer mehreren andern bedeutenden Vergünstigungen eine lebenslängliche Pension von 2400 Francs jährlich. — Daniel Schubart, der Dichter, schrieb unterm 3. August 1775 in seine Chronik: „Es liegt mir wie ein Stein auf dem Bergen, wenn ich sehe, wie die Künste in den ersten und schönsten Städten Deutschlands wie Kinder am Blattereingift wegblühen. Die und da sitzt noch Einer, dem Geniesammen im Busen brennen; aber Nahrungsgeizen ersticken das glimmende Döchtlein. Ich kenne Musiker ꝛc., die in abgetragenen Kleidern wie Gespenster durch die Straßen spucken, in ihr faures Bier hineinweinen und voll Unmuth in ihren Rettich beißen. Hingegen füllen Juden und Pfuschmacher ihre Börsen. O Vaterland, was denkst Du? weißt Du nicht, daß, wer den Geschmack am Schönen verliert, auch den Geschmacke an der Tugend sich begiebt?“ — So schrieb Schubart, und was war die Folge? — wir weinen sorian in unser saures Bier, und beißen mit gleichem Unmuth noch in unsern Rettich, wenigstens der Mehrzahl nach, und hat das gespenstische Spucken in abgetragenen Kleidern auch Etwas aufgehört, so — Vaterland! bist Du nicht Schuld.

Daran hat wohl noch Niemand in der Welt gedacht, daß das ganze große Kaiserreich Oesterreich im Grunde doch Nichts ist als — ein Theater, in welchem die Bürger selbst die Comödianten sind und auftreten, das das lange Repertoir der großen Staatsmaschine ihnen vorschreibt; aber ein Wiener Berichterstatter in der eleganten Zeitung oder vielmehr „Zeitung für die elegante Welt“ will es, selbst durch und durch überzeugt von der großen Wahrheit des kleinen Satzes, uns burchaus glauben machen, wenn er vor einiger Zeit dort schrieb: „das Theater spielt in den österreichischen Gesammtstaaten eine bedeutende Rolle; in Wien die größte. Es ist das Alpha und Omega des öffentlichen Lebens, Grund und Zweck der Gesellschaft [also — frage ich — dieß und jenes nichts Anderes als eine Comödie? das wäre ein herrlicher neuer Erfund für unsere Geschichtsschreiber, Statistiker und Kosmopoliten]. In den fünf Theatern der Residenz concentrirt sich das Kaiserreich; an die Schauspielhäuser knüpfen sich die höchsten Interessen der Bevölkerung [wrch' interessirtes und interessantes Volk!]. Was [hört!] den Parisern die Revolutionen, den Londonern den Habeas-Corpus-Akte, den Madridern die Inquisition, den Römern die Heiligen, den Berlinern die Philosophie, den Petersburgern

Digitized by Google

Sibirien, sind den Wienern die Theater. Arbeit und Ruhe, Geschäft und Erholung, Lohn und Bestrafung findet der Mann von Wien im Theater. Wollte man dies noch allen Beziehungen darthun, so würde es in politische Erörterungen auslaufen, die hier nicht am Orte sind; es genüge, daß die Regierung die Wichtigkeit dieser Zerstreuung wohl kennt und begünstigt, und den Ruf der Römer: panem et circenses! wenigstens zur Hälfte erfüllt [merkwürdiger Aufschluß über die österreichische Politik!]. Wenn also der Staat so viele Aufmerksamkeit dem Theater widmet, so müssen die Journale unaufhörlich davon tröhen, und ihre papierenen Posaunen in alle Winde ertönen lassen [ich habe bisher immer geglaubt, diese der Censur so unschuldig erscheinende Trompeten-Musik gründe sich auf einen andern Generalbaß, nun ist sie am Ende doch das Lied einer höheren Staatsmarine]. Die Wiener Blätter müssen die Besprechungen des Theaters zur Hauptarbeit machen, wollen sie Abonnenten er- und behalten; und die Referenten für ausmärtige Journale müssen, wollen sie anders ein Bild der Wiener Lebens und Treibens entwerfen, immer wieder den Theaterhammel reiten." Ha! ha! so kommt's: vielleicht soll die ganze wunderlich artige Hypothese von der Oesterreichischen Staats-Comödie, die sein sonderliches Compliment für den geistigen Typus der Wiener und überhaupt Oesterreicher wäre, doch wohl nur zur galanten Entschuldigung dienen, daß dieser Hr. Referent der eleganten Welt auch von nichts Anderem denn von dem Theater und seinen Helden zu erzählen weiß; und so fährt er denn auch sogleich fort, daß, als die Charwoche die Thespisköthre geschlossen habe, die Wiener mit gesenkten Köpfen einhergegangen seyen, gleich den Canari, wenn sie den Pips haben, und emsig die Kirchen und Gräber besucht hätten, „um sich nur zu amusiren" [da haben wir's: wenn andere Leute, um sich zu erbauen, in die Kirche gehen, so thut's der Oesterreicher, blos um sich zu amusiren, und nun sage mir ein Mensch noch, daß die Wiener Componisten Unrecht thun, lustige Melodien ihren Messen und andern Kirchenmusiken einzuverleiben]; als aber nachgerade ein ganzes Rudel noch dazu italienischer theatralischer Gebets- und Hörensmürdigkeiten wieder angelangt seyen, so wäre auch neues Leben in die Gesellschaft gekommen, der alte Streit über den Vorzug deutscher und italienischer Musik wieder los gegangen, und Vieles dergleichen mehr. Indessen — fährt er weiter aus — seyen in der That die Sänger der letzten italienischen Oper nicht sonderlich viel werth gewesen: die Donna Salvi-Spech habe eine bereits passirte Stimme; Herr Badiali zwar einen fernigen Bariton, aber Herr Salvi einen zwitschnäsen Tenor; der Tenorist Poggi zwar viel Wohlklang, aber keine Höhe; der Baßist Bazar intonire unsicher und schwanke in allen Passagen; Signora Mazzarelli sei noch vollkommen ungebildet in Gesang und Mimik; und nur die Ungher endlich könne als Glanzpunkt der ganzen Gesellschaft genannt werden, obschon sie weniger ein besonderer Stimmreichthum als das eminente Vermögen des Singen- und Darstellenkönnens zu dem Prädikate einer großen Künstlerin berechtige. Allen diesen Nachrichten wollen wir gerne Glauben schenken, und ich nehme daher auch bereitwillig noch ein Paar Worte von dem auf, was er ferner über die Ungher und ihre Umgebung, über welche erstere andern Orts schon so gar gewaltig in die Ruhmposaune gestoßen wurde, ganz richtig dort sagt: „Ihre Stimme ist bis auf den letzten Stumpf abgewetzt. Wahrscheinlich ist ihr Organ ein Opfer des italienischen Gesanges der modernen Componisteure geworden; wir hören selbst junge und frische Stimmen schon raspeln und knarren, wenn sie die Wendeltreppenvocalraturen, die wir Schlingpflanzen genannten Figuren, die Passagen und Rouladen à la Klischnigg und all diesen kehlverderbenden Zierlichkeit der Maestri nur kurze Zeit lang heraufwinden, und auch das kräftigste, gesund erzogene Organ muß dabei zu Grunde gehen. Hiezu kommt auch die Leidenschaftlichkeit, mit welcher die Italiener auf der Bühne singen müssen, die Force, womit sie die lärmende Instrumentation und die maulaufreißenden Chöre überschreien, die grobe Decorationsmalerei, welche sie im Vortrage gebrauchen, was Alles als dramatisch bezeichnet wird. Eine eherne Kehle müßte daran bersten. Die Ungher, welche bereits länger als 20 Jahre in der Oper wirkt, hat nicht einen gesunden Ton mehr aus dem Brustkorbe zu schöpfen; alles schnarrt, schüppert, kreischt, oder zieht einen Faden mit sich und klingt, wie eine gesprungene Glocke. Sie vermag nur das e festzuhalten und einen Triller rein darauf anzuschlagen. . . . . Aber sie ist dennoch eine dramatische Sängerin im vollen Sinne. Sterie leuchtet und blitzt aus ihrem Gesange. Noch mit ihrem verkrochenen Organ verdreht sie die dürren und fadenbigen Compositionen der Italiener, und bedeckt die fadenscheinige, kahle Musik. Mit brausenden Schwingen rauscht aber ihr Genius einher, wenn die Dichtung Gelegenheit zur Schauspielkunst darbietet; da paart sich italienische Glut mit deutschem Sinne, leidenschaftsfrühender Stoff mit wohlthätig bemandender Form, günstigste Naturanlagen mit idealisirender Kunstvollkommenheit, und die imponirende Gestalt, das flammende Auge, das geistvolle Antlitz, die spirituose Mimik machen Worte und Begleitung vergessen. In solchen Momenten erhebt sie tragische Höhe und reißt selbst die Masse zum Beifall. Stände ihr die Stimme noch zur Verfügung, sie würde die Pasta selbst, nach der sie sich offenbar gebildet hat, noch übertreffen."

Wie man sagt, will Thalberg, der, und besonders im Duospiel mit Döhler, in London so außerordentliches Aufsehen erregte, sich aus aller Oeffentlichkeit als Virtuos zurückziehen, und hinfuro nur der Composition leben. Mag er — wenn die Sache wahr ist — seine guten Gründe dazu haben; aber daß er als Virtuos unserer Kunst überhaupt mehr nützt und noch nützen würde, denn als Componist er irgend nur nützen kann, und daß somit in dem Falle das öffentliche Kunstleben einen großen, herben Verlust zu ertragen hätte, unterliegt bei jedem Verständigen wohl keinem Zweifel. Doch warten wir ab, was wirklich geschieht.

Am 25. Juli veranstaltet der Musik- und Müllersche Gesangverein zu Zürich, unter Mitwirkung vieler anderer Musiker und Dilettanten, zu Ehren der Schweizerischen Tagsatzung, dort ein Musikfest, wobei auch Haydn's „Schöpfung" zur Aufführung kam. Ich möchte wissen, ob dies, nämlich diese Aufführung, auch wohl der Fall gewesen wäre, wenn Nägeli noch gelebt hätte. Man weiß nämlich, wie Nägeli über Haydn, und namentlich über seine „Schöpfung" dachte, und doch haben wohl sehr wenige Oratorien nur eine solche weite Verbreitung erlangt, als dieses.

Die Handlung Breitkopf und Härtel in Leipzig hat eine zweite Auflage von der Jumsteeg'schen Composition der Bürger'schen Ballade „Leonore" veranstaltet; es muß somit nicht allein die erste Auflage vergriffen, sondern die Nachfrage nach ferneren Exemplaren auch schon ziemlich bedeutend gewesen seyn. Die erste Auflage war mit Typen gedruckt, und daher jedenfalls eine sehr starke. Das Alles zeugt für einen bedeutenden Absatz dieser Composition und sonach auch großen Gewinn, den die Verleger, und um so gewisser zwar daran machen, als sie — jetzt kommt das eigentliche Interessante an der Sache — dem Componisten einst nicht mehr, wollte sagen: nicht weniger denn — — fünfzehn Gulden Honorar dafür bezahlten. Nun die Wittwe Jumsteegs lebt ja noch, und die Herren Breitkopf und Härtel werden nicht verfehlen, ihr dese anfrichtigen und dauern das Vergnügen und die Bereitwilligkeit erkennen zu gehen, mit welcher sie nach solchen Erfolgen eine zweite Auflage unternahmen.

Meinen Freunden ertheile ich auf diesem Wege auch die für mich sehr werthe und angenehme Nachricht, daß Se. Hochfürstliche Durchlaucht der regierende Fürst von Hohenzollern-Hechingen gnädigst geruht haben, mich zu Höchst-Ihrem Hofrathe zu ernennen.

Dr. G. Schilling.

Redaktur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ed. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für das 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 2. 6 kr. oder Thlr. 1. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 21. 22. August 1839.

Offizielle Bekanntmachungen.

Erste Preisaufgabe des Vereins.

In Bezug auf die in Nr. 7 dieser unserer Jahrbücher enthaltene öffentliche Anzeige, betreffend Preisaufgaben des Vereins ꝛc., schreibt der Verein hiermit, auf Vorschlag seines Präsidenten und nach geschehener sorgfältiger Berathung wie Beschluß des Vereinsausschusses, folgende Preisaufgabe zur freien Concurrenz besonders jüngerer Componisten aus.

Die Aufgabe selbst besteht in der Composition des 130. Psalms nach der Lutherischen Bibelübersetzung.

Dabei bleibt es der Wahl jedes einzelnen concurrirenden Componisten überlassen, ob der Satz für vier- oder mehrstimmigen Chor, mit oder ohne Solostimmen, als reine Vocalmusik (alla Capella) oder mit einer figurirten Pianoforte- oder Orgel-, auch Orchesterbegleitung abgefaßt seyn soll; nur wird zur Bedingung gemacht, daß die Arbeit streng im Kirchenstyle geschieht, ein oder zwei tüchtige Fugen enthält (wobei als leiser Wink die Bemerkung gelten mag, daß der Schluß des Textes: „Denn bei dem Herrn ist die Gnade und viele Erlösung bei ihm", und: „Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden", — selbst Gelegenheit zu einer ausgeführten Doppelfuge bietet), und keinen zu sehr ausgedehnten Umfang hat.

Als Preis haben Se. Hochfürstliche Durchlaucht unser gnädigster Protektor, der Herr und Fürst von Hohenzollern-Hechingen die Summe von **20 Ducaten** auszusetzen geruht.

Zu Preisrichtern werden von dem gesammten Vereine fünf Censoren aus seiner Mitte gewählt, deren Namen aber erst nach dem Schlusse der Concurrenz und eröffneter Censur zur Oeffentlichkeit kommen.

Dieser Schluß ist auf den ersten December d. J. festgesetzt, bis wohin alle Arbeiten an das Vereinssekretariat in Stuttgart franco per Post oder auf irgend einem anderen Wege eingesendet seyn müssen, da auf spätere Eingaben bei der alsobald beginnenden Censur keine Rücksicht mehr genommen werden kann.

Bei der Eingabe ist jede Arbeit (ohne Namensunterschrift) mit einem Motto oder Zeichen zu versehen, und zugleich von einem versiegelten Couvert zu begleiten, das inwendig den Namen des Verfassers und außen dasselbe Motto oder Zeichen der Composition enthält. Ist der Verfasser noch ein Schüler, so muß dieses Couvert ferner auch eine schriftliche Versicherung auf Ehrenwort seines Lehrers in sich schließen, daß er, der Lehrer, keinerlei Antheil an der Composition habe.

Die preiswürdig erkannte Composition bleibt Eigenthum des Vereins, und wird von demselben zum Drucke befördert; nach seinem Ermessen zwar entweder in Partitur oder auch nur im Clavierauszuge, im Falle die Begleitung für Orchester gesetzt war.

Digitized by Google

Alle übrigen Arbeiten werden mit **unerbrochenem** Couvert wieder zurückgegeben. Sollte die eine oder andere **druckwürdige** sich noch darunter befinden, so wird das Couvert erbrochen, und der Verfasser mit seiner Arbeit öffentlich empfohlen.

Die öffentliche Bekanntmachung des Resultats der ganzen Unternehmung erfolgt von Seiten des Vereins folglich nach Schluß der Censur, und — wenn irgend möglich — also noch in diesem Jahre.

Weiteres Benehmen des Vereins und die Art seiner Verhandlungen in dieser Angelegenheit besagen die zu Anfang dieses schon angezogenen öffentlichen Anzeigen.

So beschlossen u. s. w.

Für den Verein:

Hofrath **Dr. G. Schilling** in Stuttgart als permanenter Secretair des Vereins.

Hofcapellmeister **Dr. L. Spohr** in Cassel als derzeitiger Präsident des Vereins.

Platon

über die Musik und ihr Verhältniß zur Erziehung.

(Schluß.)

Daß das gerechte Leben allein das glückliche sei*), diese Wahrheit sollen drei Chöre in ihren Gesängen den jungen und zarten Seelen der Knaben einhauchen: der erste, aus Knaben bestehend, wird, nur solche Lehren, welche sich auf jene Wahrheit beziehen, zu dem Volke singend, auf das Beste einherschreiten; der zweite, aus solchen bestehend, deren Alter bis auf dreißig Jahre reicht, wird den Paian als Zeugen für die Wahrheit des Vorgetragenen machen und ihn anflehen, daß er den Jünglingen hold seyn und ihren Seelen diese Lehren sanft einreden möge; und diesen zwei Chören stehen Apollo und die Musen vor. Der dritte endlich, der des Dionysos, besteht aus Männern von dreißig bis sechzig Jahren.**)

Diese letzteren werden aber in ihrem Alter dem Singen immer mehr abgeneigt, und verstehen sich ungern dazu, weil sie kein solches Vergnügen mehr daran finden; müssen sie sich aber dazu bequemen, so werden sie sich dessen um so mehr schämen, je älter und weiser sie geworden sind. Noch mehr würde dies der Fall seyn, wenn sie sich auf eine öffentliche Schaubühne, so lang sie sind, hinstellen, und vor einer Versammlung von allerlei Menschen singen sollten, ja wollte man solche Männer, damit ihre Stimme desto mehr Umfang und Durchdringendes hätte, sogar nöthigen, sich eben der magern und hungervollen Diät zu unterziehen, die diejenigen Chöre sich gefallen lassen müssen, welche um den Preis kämpfen: so würden sie gewiß nicht ohne die größte Abneigung, Schaam und den äußersten Widerwillen sich zum Singen verstehen. Wir kennen hiergegen nur folgendes Mittel. Während wir nämlich aus bekannten Ursachen junge Leute bis ins achtzehnte Jahr gar keinen Wein kosten lassen, und ihnen nach dieser Zeit bis zum dreißigsten den Genuß desselben nur unter der Bedingung der strengsten Mäßigkeit erlauben, so sollen dagegen die, welche das vierzigste erreicht haben, an den Freuden der Weinmahle Theil nehmen, und die übrigen Götter sowohl als den Dionysos zur Mitfeier der Feste und Orgien der Alten einladen dürfen und zwar vermittelst des Weins, welchen diese Gottheit den Menschen als ein Mittel verliehen hat, um die Strenge des Alters zu mildern und es wieder zu verjüngen, damit es Sorgen und Kummer vergesse, und damit die Härte seines Charakters, wie Eisen im Feuer, dadurch erweicht und biegsamer gemacht werde. Und dieses wäre gar kein unanständiges Mittel, die Alten geneigter zu machen, ohne große Schaam, wir wollen nicht sagen, vor vielen Menschen, sondern vor wenigen, nicht vor Fremden, sondern unter ihren Freunden einen Gesang, ja, wie wir sagen möchten, einen Zaubergesang anzustimmen. Es fragt sich nun, ob es für sie nicht eine schönere Muse als die der bestehenden Chöre und Theater giebt, und wenn dies, so muß es die ihrige seyn.

Die eigentliche Bestimmung der nachbildenden Künste ist nicht das Vergnügen, welches sie gewähren, sondern die Gleichheit mit dem Gegenstande, dessen Größe und Form sie nachahmen. Sie dürfen also am allerwenigsten nach Vergnügen und unsicheren Meinungen beurtheilt werden; denn Gleichheit und Ebenmaß beruhen nicht darauf, daß einem etwas so scheint, oder jemand sich woran vergnügt, sondern vor Allem auf der Wahrheit, und am wenigsten auf sonst Etwas. Dasselbe gilt nun ganz von der Musik, als einer das Schöne darstellenden und nachbildenden Kunst, so daß die Alten, welche den schönsten Gesang und die schönste Muse für sich wünschen, nicht sowohl die vergnügende, als vielmehr die vollkommene suchen müssen, wobei eben das Nachgebildete dargestellt wird nach dem, was und wie es ist. Die vollkommene Muse wird erreicht, wenn man erstlich zu beurtheilen im Stande ist, was das Werk vorstellt; zweitens, ob die Nachbildung richtig; und drittens, ob sie schön sei, in Ansehung des Ausdrucks in Worten oder in Melodien oder in den Taktarten. Indem nun dieses gefordert wird, dagegen die Dichter unter uns in ihren Nachbildungen so sehr von der wahren einfachen Kunst abweichen, daß sie den Männern, welche sie reden lassen, weibliche Geberden und Melodien zutheilen oder den Melodien und Geberden, welche für Freigeborne seyn sollen, Taktarten geben, welche sich nur für Sclaven und gemeine Menschen schicken, oder endlich mit Takten und Geberden

*) Gesetze 2. 662. c. d.

**) Ebenda 2. 664. b. c. d.

Digitized by Google

edler Art, die sie zum Grunde legen, eine Melodie oder Worte verbinden, die jenen Takten durchaus widersprechen, ferner Thier- und Menschenstimmen und Töne von Instrumenten zusammen verbinden, gleich als gäben sie damit eine bestimmte Nachbildung, und endlich bloße Worte in Verse setzen, ohne den Takt und die melodischen Formen damit zu verbinden, und wiederum bloße Tonfolgen und Takte ohne Worte auf der Guitarre oder Flöte hören lassen: so leuchtet ein, daß das nicht gering seyn könne, was unsere fünfzigjährigen Alten von der Muse der Chöre verstehen müssen. Es wird nämlich ihre Sache seyn, den verschiedenen Bewegungen der Taktarten und den verschiedenen Tönen einer Melodie zu folgen, damit sie vermöge ihrer Einsicht in die mancherlei Tonarten und Taktarten diejenigen für sich auswählen können, welche für Männer dieses Alters und Charakters schicklich sind, und als Sänger sowohl selbst ein unschuldiges Vergnügen genießen, als auch jungen Leuten mit ihrem Beispiele vorgehen, so daß diese den Reiz der Musik zur Verbesserung ihrer eigenen Sitten anwenden. Haben aber unsere Alten dieses Maaß von Kenntniß wirklich, so werden auch ihre wissenschaftlichen Einsichten viel ausgebreiteter und bestimmter seyn, als die Meisten, ja als die Dichter selbst sie auf dem Wege der gewöhnlichen Erziehung erhalten. Denn ob die Nachbildung schön sei oder nicht, das braucht ein Dichter nicht nothwendig zu wissen; dagegen muß er das, was den Wohlklang und den Takt betrifft, allerdings kennen; unsere Alten aber alle drei Punkte, um eine Auswahl dessen, was in dieser Art das Beste ist, und was dem Besten am Nächsten kommt, machen zu können. Sonst werden sie nie im Stande seyn, die Jugend durch den Zauber ihres Gesanges zur Tugend zu erwecken.*)

Wenn die uns von den Göttern verliehenen Chöre des Apollo, der Musen und des Dionysos ihren wahren Zweck erreichen, und dem Mißbrauche nicht unterworfen seyn sollen, weil das wirklich Schöne nicht Allen als dasselbe erscheint, sondern entweder der Natur, dem Charakter oder der Gewohnheit widerstreitet, und auf diese Weise dem Häßlichen unterliegt, dessen sich dann die Menschen, ob sie es gleich tadeln, freuen, bis sie es sich am Ende angewöhnen,**) so müssen wir uns des Mittels bedienen, welches die Aegypter angewandt haben. Bei diesen dürfen nämlich die Dichter nicht etwa nach eigenem Gefallen nur diejenigen Rhythmen, Melodien und Worte auswählen, woran sie selbst das meiste Vergnügen finden, und dann nicht etwa die Jugend wohlgesitteter Bürger darnach in den Chören unterrichten, ohne sich im Mindesten darum zu bekümmern, was für Einfluß auf Tugend oder Laster das Alles haben werde, sondern bei ihnen ist in der Art aller Tanz und Gesang getheiligt, daß an bestimmten Festen für bestimmte Götter, deren Söhne und für bestimmte Dämonen auch bestimmte Opfergesänge und Tänze angeordnet sind. Wer nun einem der Götter andere Gesänge oder Chortänze aufführen will, den halten Priester und Priesterinnen mit den Gesetzeswächtern auf heilige und gesetzmäßige Weise davon ab; wenn hingegen derjenige, welchen sie abzuhalten bemüht waren, nur unwillig gehorcht, so muß er sein ganzes Leben hindurch Jedem für seine Gottlosigkeit büßen.*) Diese ganze Anordnung, welche gesetzgebende Klugheit und Staatskunst in einem sehr hohen Grade beweist, kann freilich nur ein Gott oder ein göttlicher Mann von sich ausgehen lassen; daher die Aegypter auch der Isis die Gesänge zuschreiben, die sich bei ihnen so lange Zeit unverändert erhalten haben. Eben so sei nun auch bei uns verordnet, daß Niemand, gegen die öffentlichen und heiligen Gesänge und den gesammten Chortanz der Jünglinge eben so wenig, als gegen jedes andere Gesetz handelnd, singen und tanzen soll; und daß Der, welcher nicht gehorcht, von den Gesetzeswächtern und Priestern beiderlei Geschlechts bestraft werde.**)

Wir geben selbst noch einige Forderungen hinsichtlich dieser stehenden Chortänze und Gesänge an. Zuerst schreiben wir vor, daß die Chorgesänge frei seyen von allen lästernden Beschuldigungen, und also nicht mehr bei einem vom Staate ausgehenden Opfer Chöre herbeikommen, welche, vor den Altären stehend, in dem klagendsten Texte und Rhythmus, so wie der klagendsten Tonart, die Gemüther der Zuhörer zu ergreifen suchen, so daß der Chor, welcher die opfernde Stadt am meisten zu Thränen bewegen kann, den Siegespreis davon trägt. Sollten aber zu Zeiten an den nicht reinen, sondern unglücklichen Tagen die Bürger derzleichen Klaggesänge anhören müssen, dann möchte es lieber passend seyn, wenn gemischte Chöre vor das Thor kämen, um zu singen, so wie auch die Todten von gedungenen Chören in karischer Muse begleitet werden; was auch für die Gesänge dieser Art passend seyn mag. Uebrigens möchte sich zu den Leichengesängen das lange Gewand schicken, und nicht Kränze, noch geldener Schmuck, sondern durchaus das Gegentheil.

Das zweite Gesetz der Chormusik wäre, daß wir zu den Göttern, welchen wir opfern, Gebete sprechen; das dritte, daß die Dichter vorzugsweise aufmerken, daß sie in den Gebeten nicht, ohne es gerade zu wollen, Schlechtes für Gutes verlangen, und überhaupt nicht gegen das Urtheil der Gesetzgeber in der Musik und des Oberleiters der Erziehung Etwas produciren und vortragen.

Sodann möchten die Hymnen und Loblieder auf die Götter am besten gesungen werden, wenn sie mit den Gebeten verbunden sind; dasselbe geschieht auch am besten hinsichtlich der Loblieder auf die Dämonen und Heroen.

Ein anderes Gesetz möchte ohne Widerstreit seyn, daß diejenigen Bürger, welche körperlich oder geistig herrliche und mühevolle Werke vollbracht und den Gesetzen gehorcht haben, nach ihrem Tode mit Lobgesängen verherrlicht werden. Lebende Männer aber, bevor sie ihrem vollendeten Leben ein ehrenvolles Ende hinzugefügt haben, mit Lobliedern und Hymnen zu ehren, zeugt von keiner Vorsicht***)

Uebrigens sollen an den Festtagen, zu Ehren der Götter, Wettstreite der Chöre angestellt werden; eben so dann auch

*) Gesetze 2. 665. d. — 671. a.

**) Gesetze 2. 655. a. — 656. b.

*) Gesetze 7. 798. e. — 799. b. und 2. 656. c. d. — 757. b.

**) Ebenda 7. 799. e. — 800. e. 7. 816. c.

***) Gesetze 7. 800. e. — 802. a.

Digitized by Google

muſiſche Wettkämpfe unter Einzelnen, und zwar unter der Anordnung der Vorſteher dieſer Wettkämpfe, des Vorſtehers der Jugenderziehung und der Geſetzeswächter. Denn dieſe haben zuſammen geſetzlich zu beſtimmen, wann, von welchen und mit welchen Wettſtreiten in allen Chören zu beginnen ſeye.*)

Die Geſänge und Tänze werden, da es viele alte und ſchöne muſikaliſche Gedichte noch von den Vorfahren giebt, und eben ſolche Tänze hinſichtlich des Körpers aus dieſen zweckdienlich auszuwählen. Die desfalls ernannten Beurtheiler, welche nicht unter fünfzig Jahre alt ſind, ſollen die Auswahl derſelben beſorgen, indem ſie Poeten und Muſiker dabei zu Hülfe nehmen, und bei vorkommenden Verbeſſerungen und Anpaſſungen an Rhythmen deren Kenntniſſe benutzen, aber den Vergnügungen und Begierden, mit geringer Ausnahme, in Nichts nachgeben, ſondern einzig nur nach den Vorſchriften des Geſetzgebers den Tanz und Geſang beſtimmen. In der desfallſigen geordneten Beſchäftigung mit der Muſik liegt ja, geſetzt auch, die ſogenannte angenehme Muſe hat keinen Theil daran, ein unendlicher Vorzug; denn Annehmlichkeit iſt eigentlich in jeder Muſik enthalten, ſo daß man diejenige lobt, in welcher man von Kind auf bis zum geſetzten, verſtändigen Alter gelebt hat, nur freilich mit dem Unterſchiede, daß die eine ihre Zöglinge beſſert, die andere aber ſchlechter macht.**)

Daher wird das Schöne nicht an der Freude erkannt, welche die kleinen Knaben bei Gaukeleien, oder die größeren bei Comödien, oder die ſchon durch Erziehung gebildeten Frauen und Jünglinge, und überhaupt die Menge bei Tragödien empfinden, ſondern es wird (wie auch ſchon im Vorhergehenden ausgeſprochen iſt) nach der Freude der Beſten und durch Erziehung gehörig Gebildeten beurtheilt, und beſonders eines einzigen durch Tugend und Erziehung ausgezeichneten Mannes. Daß aber, wie wir annehmen, ſolche Richter der muſikaliſchen Darſtellungen tugendhaft ſeyn müſſen, davon iſt der Grund, weil ſie außer der ihnen nöthigen Beiobeit auch Muth berürfen. Denn der wahrhafte Richter ſoll ſich nicht von dem Toben der Menge und etwaiger eigener Unkenntniß bräuhen und verwirren laſſen, eben ſo wenig ſoll ihn Unmännlichkeit und Feigheit verleiten, gegen ſeine beſſere Einſicht zu ſprechen, und aus eben dem Munde, womit er bei den Göttern geſchworen hat, daß er als Richter nach der Wahrheit entſcheiden wolle, ſeiger Weiſe ein falſchesUrtheil abzugeben. Denn als Richter ſitzt er da, nicht um als Lehrling von den Zuſchauern urtheilen zu lernen, ſondern dieſe, wie von Rechtswegen, zu belehren, und ſich ihnen zu widerſetzen, wenn ſie dabei über das Vergnügen nicht, wie ſich gebührt oder recht iſt, entſcheiden wollen.***)

In den alten Zeiten verhielt es ſich in dieſer Hinſicht freilich bei uns anders. Unſere damalige Muſik war in verſchiedene Arten und eigenthümliche Formen getheilt. Eine Art des Geſanges, worin man die Götter anrief, führte den Namen Hymnen; eine andere, dieſer entgegengeſetzte, nannte man Threnen oder Trauerlieder; eine dritte, dem Apollo zu Ehren, Paionen, und eine vierte, worin die Geburt des Dionyſos beſungen ward, Dithyramben; endlich noch eine Art des Geſanges Geſetze mit dem Beinamen kitharödiſche. Nachdem dieſe und einige andere Arten einmal angeordnet waren, durfte Keiner ihre Beſtimmung mehr abändern, d. h. eine Art für die andere ſetzen. Dieſes aber zu beurtheilen und darüber zu entſcheiden, oder den Uebertreter nöthigenfalls zu beſtrafen, das hing damals nicht vom Geziſche der Menge ab, wie jetzt, nicht vom Geſchrei der Rohheit, noch vom Beifallklatſchen, ſondern es war die Sache jener Einſichtsvollen, die ſtill und ruhig von Anfang bis zu Ende hörten, und mit ihrem warnenden Stabe den Knaben und Knabenführern und dem großen Haufen Zeichen und Winke des Anſtändigen gaben. In dieſer Ordnung ließ das Volk ſich gern regieren, und war nicht ſo kühn, laut den Richter machen zu wollen.

Mit der Zeit aber wurden die Dichter die erſten Uebertreter der muſikaliſchen Geſetze. Zwar fehlte es ihnen nicht an Dichtergeiſt, aber an Kenntniß der wahren und geſetzmäßigen Muſe. Durch einen wilden Enthuſiasmus verleitet und dem Vergnügen mehr, als ſich gebührt, nachgebend, miſchten ſie Threnen und Hymnen, Paionen und Dithyramben unter einander, und indem ſie das Flötenſpiel auf der Guitarre nachahmten und Alles unter einander verwirrten, geriethen ſie endlich aus Unwiſſenheit auf ganz widerſprechende Begriffe von Muſik. Sie wähnten, es gebe für die Muſik keine Regel der Vollkommenheit, ſie werde am richtigſten nach dem Vergnügen, welches ſie gewährt, beurtheilt, und zwar von dem erſten Beſten, möge er gut oder ſchlecht ſeyn. Da ſie alſo auf dieſe Weiſe dichteten und ihren falſchen Begriffen gemäß redeten und urtheilten, ſo brachten ſie auch das Volk ſo weit, ſich eben ſo gegen die Muſik zu vergehen, und den Dünkel anzunehmen, als ſei es vollkommen geſchickt, darüber zu urtheilen. Daher iſt es gekommen, daß die einſt ſtummen Theater jetzt ſo laut geworden ſind, als wüßten ſie genau, was das Schöne der Muſen iſt oder nicht, und daß hierin alle Entſcheidung von den ungebildeten Zuſchauern, ſtatt von den einſichtsvollen Männern abhängt.*)

Dieſer Mißbrauch iſt in zwiefacher Rückſicht höchſt nachtheilig geworden: erſtlich hat er den Dichter ſelbſt (noch mehr) verdorben; denn ſie dichten nun, ſtatt in den Rhythmen die Geberden und in den Melodien die Geſänge beſonnener, muthiger und durchaus guter Männer auszudrücken, nach dem, was ihren Richtern am meiſten gefällt, und machen ſich den verdorbenen Geſchmack derſelben zum Geſetz, ſo daß die Zuſchauer nun ſich ſelbſt bilden; zweitens hat er das Vergnügen des Theaters ſelbſt verdorben. Denn ſtatt daß die Zuſchauer dadurch, daß ſie immer beſſere Charaktere kennen lernten, als ſie ſelbſt haben, auch mit jedem Tage lernen ſollten, ein reinered Vergnügen zu genießen, ſo erfolgt jetzt durch ihre eigene Schuld das Gegentheil.**)

*) Geſetze 8. 834. e. — 835. a. — 828. b. c.

**) Geſetze 7. 802. a. b. c. d.

***) Geſetze 2. 658. c. — 659. b.

*) Geſetze 3. 700. a. — 2. 670. b. c.

**) Ebenda 2. 6. 39. b. c. — 660. a.

Digitized by Google

Die Dichter aber, die wir an und für sich keineswegs gering schätzen, huldigen nun (wie schon gesagt) diesem Volksgeiste, unter dessen Einflusse sie erzogen worden, und vermögen kaum in ihren Handlungen, viel weniger in ihren dichterischen Darstellungen sich über denselben zu erheben. *)

Kritik.

Zerbst bei G. A. Kummer: Gethsemane und Golgatha, Charfreitags-Oratorium von Wilhelm Schubert, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzogl. Anhalt-Dessauischen Hofkapellmeister und Doktor der Tonkunst. Op. 96. Partitur. Preis 8 Rthlr. oder 14 fl. rhein. Der Klavierauszug kostet 2½ Rthlr., und die Chorstimmen besonders 1 Rthlr.

Es ist dieses nun das dreizehnte Oratorium, das Schneiders großer Genius schaffend hervorgerufen hat, und wie es vollendet da vor uns liegt, so scheint es auch die früher schon gefaßte Ansicht von des Verfassers künstlerischer Kraft zu bestätigen, daß die kirchliche Vocalmusik hauptsächlich der Wahlplatz ist, auf dem sie wirkend erst ins öffentliche Leben zu treten hat. Ich gestehe — um zuvor den Totaleindruck in Kürze zu beschreiben, den das Werk nach aufmerksamer Prüfung auf mich machte — daß die Originalität, womit Schneider, wie in vielen frühern seiner Werke, auch hier die Masse von Darstellungsmitteln unserer Kunst behandelt, beherrscht und überwältigt, oft so weit geht, daß es mir bange wurde bei manchen Tonwendungen wie bei einem halsbrechenden Wagniß. Zum Beweise, und um wenigstens ein Beispiel mitzutheilen, mag nur an den schnellen Geschlechtswechsel im ersten Doppelchore auf pag. 21 der Partitur, oder an die Harmonieverbindungen in dem Frauenchore Nr. 16 auf pag. 80 und 81 erinnert werden. Und dennoch, lassen wir tiefer unser forschendes Auge dringen, stellen Absicht und Wirkung in ihr cohärirendes Verhältniß zu einander, so ist nirgends wieder zu Viel gewagt und stellt sich in der Gewißheit des günstigsten Erfolges Alles nur in seiner äußersten Nothwendigkeit dar. Es kann seyn, daß das Werk mehr Eleganz und Lebensfrische an sich trägt, als sein Zweck, seine innerste Natur als Charfreitagsmusik, vielleicht zu ertragen scheinen: gleichwohl ist es ein durch und durch vortreffliches, ein classisches Werk, die Fortschritte der Kunst in Verwendung ihrer mancherleien Hülfsmittel reichlich benützend, und doch auch festhaltend immerhin an der alten und ewig wahr und kräftig bleibenden Solidität. Eine Welt voll Lieblichkeit geht da vor uns auf, und doch ist es nur das rein Edle und Erhabene, auf welchem unsere Sinne, das Herz zum Mitgefühl stimmend, so wohlgefällig ruhen, daß wir nur im Kampfe uns davon loszureißen vermögen. Mag der Stoff, den Schneider hier zu behandeln hatte, das Grauen jenes wartervollen und gleichwohl für die christliche Menschheit so segen- und heilvollen Tages mit allen seinen — wenn ich mich so ausdrücken darf — dramatischen Zugehörnissen und Begebenheiten, was den Eigenthümlichkeiten seiner künstlerischen Richtung so sehr zusagt, Viel dazu beigetragen haben, wie auf Rechnung einer solchen objektiven und subjektiven Uebereinstimmung denn auch wohl ein großer Theil des glänzenden Siegs geschrieben werden muß, den er, Schneider, sich mit den Oratorien „das Weltgericht," „Pharao" und „das verlorne Paradies" errang, und mag dieser Stoff auch als ein Werk angesehen werden müssen das ihm als Componisten eigentlich nicht angehört oder wenigstens nicht sein Verdienst ist, so ist doch auch das, was er als Componist für sich blos für diesen seinen Gegenstand that, von dem Standpunkte wahrer Tondichtung aus in Erwägung gezogen, wahrlich — ich sagte zu wenig, wollte ich mich hier nur ausdrücken: nicht gering, sondern in solcher Auffassung eben eines der glänzendsten und behrsten Zeugnisse von seinem poetisch-musikalischen Geiste, wie dem erhabenen Berufe besonders zu kirchlich-dramatischer Composition. Dieser Satz führt zu einer speciellern Anschauung des Werks, die wir zunächst nun wohl anzustellen haben auf dem Gesichtskreise des Oratoriums selbst. Indessen kann zu dem Zwecke, um zu untersuchen, ob vorliegendes Werk überhaupt den Anforderungen entspricht, die wir im Sinne der allgemeinen Kunstlehre an ein Oratorium als vollendetes musikalisches Kunstproduct stellen, hier nicht etwa eine vollständige Definition oder Entwickelung dieses Begriffs statt haben, weil die Kritik niemals die Kunstlehre selbst macht, vielmehr ihre Beweisgründe und vergleichenden Argumentationen nur aus derselben herholt, sondern werden wir uns in solcher Beziehung blos begnügen müssen mit allgemeinen Andeutungen über das Wesen einer solchen musikalischen Dichtung.

Dem Texte und vor Allem zugewandt, als dem nächsten Stoffe, der dem Componisten zu seiner Bearbeitung vorliegt, soll das Oratorium gewissermaßen ein geistliches Drama seyn, in welchem aber mehr das Lyrische denn das eigentlich Dramatische vorherrscht, das sich nicht etwa abgiebt mit lang ausgesponnenen Gleichnissen und Betrachtungen, sondern ganz Gefühl auch nur die Vorstellung von den Handlungen statt der Handlungen selbst ausspricht. Es soll ein Bild frommer Familienscenen seyn, in denen aber die einzelnen Glieder sich mehr scheiden durch bestimmt in sich abgeschlossene Persönlichkeit; eine Masswirkung verschiedener Individualitäten, in welcher denn eben deshalb auch, was ferner die Musik oder Composition betrifft, jeder weiter ausgeführte subjektive oder individualisirte Gesang, weil keinen Grund und keine triftige Veranlassung, auch keinen Platz hat. Wir nennen das Oratorium ein Drama im Kirchenstyle, was sich in Dichtung und Musik alles dessen entblößt, das die Heiligkeit und Würde der Kirche beleidigen könnte, doch auf der andern Seite auch wieder alles das behält, was seinem Charakter als Drama zugehört, und dazu noch alles das auch sich aneignet, was der Würde und Hoheit der Kirche es näher führt, nämlich das rein Lyrische. Kein Spiel mehr wollen wir in dem Oratorium, in Ton und Wort, das auf die Sinne wirkt, sondern nur die einfache, klare, lautere Empfindung. Einen Glanz soll es haben, hell und prächtige

*) Timäos 19. d. e.

Digitized by Google

aber nicht in einem äußern Schimmer vielleicht darf er ruhen, sondern lediglich nur in der Erhabenheit der Idee und ihrer einfachen Aeußerung, die sich in der Masse ausspricht, und an eine Unendlichkeit lehnt. Alles fordern wir erhaben, kräftig, feierlich, würdevoll, groß, stark hier zu sehen, doch Alles auch in einer gewissen weiblichen Milderung. Jedes blos sinnlich Reizende und jede nur darauf hinausgehende Tonverzierung eckelt uns an, während doch Alles auch wieder wahr seyn muß, kräftig und bestimmt im Ausdrucke. Die Bravour-Arie bringt im Oratorium keine oder eine falsche Wirkung auf und hervor, während das Arioso in seiner einfachen Melodie tief unser Innerstes bewegt und erhebt. Eben so will sich unser zur Andacht und zum Kirchlichen gestimmtes Gefühl auch mit der langen Deklamation im großen Recitativ nicht vereinigen, während sich im Recitando die bewegende Vorstellung klar erhellet. Und alle diese Forderungen und Bedingungen, die aus der Natur der Sache selbst für das Oratorium als ordnende Regel hervorgehen, zum Maaßstab erhoben, nach welchem der mehr oder mindere Werth der vorliegenden Dichtung abgewogen und abgemessen werden soll, müssen wir unbedingt sie und in jeder Beziehung für ein Oratorium im vollsten und ganzen Sinne des Worts, für ein wahrhaft vollendetes Werk seiner Gattung erklären. In subjektivester Abgeschiedenheit nehmen die einzelnen Personen und Charaktere an der vorgestellten Handlung, die mit dem Verrath des Judas beginnt und mit dem Tode des Heilands endet, Theil, und doch kämpfen alle auch nur nach einem Ziele, welches ist: Tröstung und Hoffnung in der Vollendung des Erlösers. Nirgends ist eine Reflexion in dem Texte, die auch für Augenblicke nur den lyrischen Strom in seinem Flusse aufhielte, und nirgends wieder eine solche Erschöpfung der aufwallenden Empfindung, daß dadurch das dramatische Element in der Handlung gestört würde. Eben so ist die Musik rein massewirkend, wobei ihr die ganze Idee und Anlage der Dichtung übrigens auch wenigstens anregend sehr zu Hülfe kam, und wie diese, die Idee und Haltung der ganzen dramatischen Composition selbst aus dem heiligsten, gotterfüllteſten Momente unserer Kirche und unserer religiösen Glaubens hervorging, so ist auch die Musik, so mehr als gewöhnlich, in der reinen Würde kirchlicher Feier geblieben, zu wahrhaft frommer Harmonie geworden, und andächtiger Aeußerung des heiligen, reinsten Gefühls. Besonders zeichnet außer den Chorälen der Chor Nr. 7 in dieser Beziehung sich aus. Indessen ziehen wir endlich auch die Eigenthümlichkeit einer Oratoriendichtung noch in Betracht, daß, ungeachtet ihrer vornehmlich lyrischen Haltung, in den verschiedenen Gefühlssituationen doch gleichsam auch ein gewisser Faden der Geschichte einer bestimmten Handlung klar werden muß, an welchen alles Andere sich ungetrennlich anreiht, und halten damit insbesondere noch jene Forderung zusammen, daß zwar ein dramatischer Stoff in der ganzen Composition vorhanden sei, doch die Handlung selbst auch nicht eigentlich versinnlicht, sondern nur die Vorstellung davon ausgesprochen und ausgedrückt werden soll, so entsteht, soll das Werk auch von dieser Seite her betrachtet noch für ein wirkliches und vollendetes Oratorium in seiner ganzen musikalischen wie poetischen Bedeutung gelten, unabweislich zuvor die Frage, ob überhaupt ein Oratorium als mit der ganzen kirchlichen Handlung verknüpft, die kirchliche Feier eines religiösen Actes selbst in sich aufnehmend gedacht werden kann? — denn wird in dem vorliegenden Werke auch die Scene des Gethsemane und Golgatha nicht selbst gerade unserm Auge oder als wirklicher Actus unserer Vorstellung vorgeführt, so bleibt die Darstellung doch auf der andern Seite auch wieder nicht streng in dem Kreise der bloßen Vorstellung von einer vorgegangenen gedachten Handlung, sondern zieht offenbar die Feier dieser Handlung selbst auch, gleichsam ihre dramatische Reproduktion in der Idee, in ihr Bereich, und wird zu einem wirklichen Drama, zu einer Oper in der Kirche, der nur die Heiligkeit der als vorgebend gedachten Handlung das Siegel des Feierlichen und fromm Würdigen aufdrückt. Nicht nämlich erscheint dieses Oratorium seiner ersten Grundlage nach als ein in sich abgeschlossenes und für sich bestehendes musikalisches Kunstwerk, sondern als in die ganze kirchliche Feier des seeliger und schmerzlicher Erinnerungen vollen Charfreitags eng verwoben, als eine — wenn ich so sagen darf — für diesen heiligen Tag bestimmte große evangelische Messe gleichsam. Die Gemeinde hat sich versammelt zu solcher Feier und indem sie sich durch den Choral:

Geist der Andacht komm und rühre
Herz und Sinn durch deine Macht;
Komm herab auf uns und führe
Uns in Jesu letzte Nacht!
Schlummernd ruh'n die Jünger schon,
Betend wacht der Menschensohn;
Ach! und mit dem frommen Beter
Wacht der nahende Verräther.

nach der Melodie „Der am Kreuz ist meine Liebe" vorbereitet und angefeuert hat zu der dazu nöthigen Andacht, Stimmung und Gedankenreihe, treten in dem Oratorium auch selbst die Personen hervor, welche an der durch die Feier in die fromme Erinnerung zurückgerufenen Handlung nach der Reihe Theil hatten, und eben durch das rein Emphatische und Geisterartige ihrer Erscheinung in der ätherischen Höhe der Sprache wird die Illusion so groß und stark, daß die Gemeinde selbst nach und nach Theil nimmt an der eingekleideten Handlung und durch eingemischte Choräle nicht allein ihr Gefühl und all' ihr inneres Regen über das, was sie wirklich glaubt zu sehen und zu hören, ausspricht, sondern noch mehr auch in solcher Illusion und Einbildung bestärkt wird durch die dem Augenblicke angemessenen geistlichen Reden, welche sich in bestimmten Zwischenräumen (nach Nr. 4, 14 und 19 der einzelnen Musikstücke) einschieben lassen. Bei solcher Gestaltung fragt sich also dennoch, ob wirklich das Werk den Namen eines Oratoriums führen darf, oder nicht als solches angesehen werden kann? — Ich bin überzeugt, daß Viele verneinend auf diese Frage antworten, und, wenn sie das Werk näher angesehen und in seinem Ganzen in sich aufgenommen haben, geradezu behaupten, daß es sich von der eigentlichen Form und der Idee eines wirklichen Oratoriums gar zu sehr losreiße und entferne, als daß es als ein solches der That nach betrachtet werden dürfe, daß es vielmehr nur eine Char-

Digitized by Google

freitagsmusik, oder wenn dies, wie vielleicht mit Recht, zu wenig sage — eine musikalische Charfreitagsfeier sei, die Inhalt und Tendenz jedes andern zu dieser Feier bestimmten Ritus in sich aufgenommen und nach Art eines Oratoriums umgestaltet habe; allein soll ich aufrichtig meine Meinung darüber aussprechen, so scheint mir dieser reine Formstreit gar nicht zur Sache zu gehören, vielmehr das nur von Wichtigkeit zu seyn, ob überhaupt der Zweck der musikalischen Charfreitagsfeier, welchen — wenn weniger auch im Titel — Dichter und Componist doch nicht blos im Werke selbst sich vorsetzten, sondern in einer kleinen Vorerinnerung auch deutlich genug aussprechen, durch die Aufführung vollkommen erreicht wurde oder wirklich erreicht werden kann? — Und darauf — glaube ich — muß ohne Nachhalt mit einem bestimmten Ja geantwortet werden. Man will einen Unterschied machen unter Oratorien für die Kirche und solchem in der Kirche; wie sehr oder wenig genau jedoch sich eine Gränzlinie zwischen beiden Gattungen ziehen läßt, will ich Andern zu untersuchen und zu entscheiden überlassen. Das vorliegende wäre denn ein Oratorium für die Kirche, und auch in solch' unterscheidlichem Sinne, zweifle ich nicht, werden beide Herren Verfasser unter den Wort- und Sylbenkämpen manchen Gegner damit finden, aber in der lebendigen Darstellung auch tausendmal eben so viele Herzen dadurch für sich gewinnen, — und das ist am Ende doch die Hauptsache. Ich habe nie das Oratorium gehört in der — oben näher angedeuteten — Art, wie es eigentlich aufgeführt werden muß, und wie seine ganze Wirkung sich auch eigentlich erst tariren läßt, allein so viel meine Uebung in der Sache zuläßt, von Durchsicht und Spiel am Clavier auf die wirkliche und allgemeine Vergegenwärtigung zu schließen, halte ich mich gewiß, daß ein Charfreitag mit Aufführung dieses Oratoriums in seinem ganzen Umfange und seiner ganzen Idee begangen, ungleich tiefere und seligere Spuren in dem Herzen der Hörer und Kirchengänger zurücklässt, als je einer andern Feier möglich war, und ich möchte den Wunsch wohl hier öffentlich aussprechen, daß wenigstens zu einer Art von kirchlicher Nachfeier, nach dem gewöhnlichen Gottesdienste, in recht vielen Gemeinden der Versuch damit gemacht würde. Es würde sich daraus der gehaltvollste Beleg für jene meine Behauptung ergeben. Mit dieser rein kirchlichen Bestimmung ist das Oratorium jedoch noch keineswegs von der Aufführung in einem Concertsaale oder außerhalb des öffentlichen Gottesdienstes wenigstens ausgeschlossen, sondern kann auch eine solche recht wohl damit statt haben, nur daß alsdann der vorgeschriebene Gemeindegesang, die eingemischten Choräle, von einem besonderen oder dem gesammten Gesangspersonale vorgetragen werden müssen.

Das wird hinreichen zu einer allgemeinen Charakteristik des schönen, und von mehr künstlerischer Seite betrachtet — unsere Literatur auf so erfreuliche Weise bereichernden Werks, und gehe ich daher nun zu einer überschaulichen Aufzählung der darin enthaltenen einzelnen Musikstücke selbst über.

(Schluß folgt).

Feuilleton.

Vor einiger Zeit hatte ich Gelegenheit, die Fürstliche Capelle in Hechingen kennen zu lernen. In der That, ich war höchst erstaunt über deren Leistungen, mochte auch die Ueberraschung vielleicht das Ihrige dazu beitragen. Nicht die größesten Erwartungen nämlich sind es, mit denen man in den Probesaal dieser Künstlervereins tritt, wenn man die Capellen von Wien, Berlin, München, des Conservatoires zu Paris, zu Stuttgart ꝛc. gehört hat, die bekanntlich zu den ausgezeichnetsten der Welt gehören, und dennoch — qualitativ weiß ich keinen sonderlichen Unterschied. Massen wirken hier nicht, aber was wirkt, und das sind bei ziemlich vollständigem Blaschor und 2 Contrabässen nebst den gehörigen Violoncells und Bratschen 10 bis 12 Violinen, wirkt mit Liebe und Bewußtseyn. Besonders durch die Energie und große künstlerische Umsicht des Capellmeisters Täglichsbeck, der anerkanntermaßen auch zu den guten deutschen Componisten und Violinvirtuosen gehört, soll die kleine Capelle diesen hohen Grad innerer Vollkommenheit erreicht haben. Ein schöner Zeugniß wäre das für den vollen Beruf des achtbaren Mannes zur Direction. Aber auch an einzelnen bemerkenswerthen Subjektivitäten ist die Capelle nicht arm. Ich höre einen trefflichen Flötenvirtuosen. Leider habe ich den Namen des jungen talentvollen Mannes vergessen, und weiß nur noch, daß er ein Schüler von Böhm in München ist, von wober denn überhaupt der kunstliebende edle Fürst seine Capellisten bezieht. Nicht minder als jener Flötenvirtuose zeichnete sich ein junger Herr Oswald auf dem Violoncell aus. Ein Geistlicher, ein Herr Pfarrer Reiner, wußte als Dilettant den großen Contrabaß gleich dem geübtesten Spieler ex professo zu behandeln, und so war an jeder Stimme fast ein Meister seiner Art. Was aber vor Allem noch dem aufrichtigen Kunstfreunde Theilnahme erweckt, ist die seltene Hingebung des durchlauchtigsten Fürsten zur Tonkunst, und die gnädigste Aufmunterung und Unterstützung, welche selbst der Dilettantismus bei ihm findet. Das hat schon vielen Segen über die Kunstzustände, und namentlich auf die sonnigkühl von der Capelle besorgte Kirchenmusik Hechingens und seiner Umgebung gebracht, zu welch' letzterer Förderung auch eine eigene Singschule dort vor einigen Jahren gegründet wurde, die an die 40 Schüler zählt. Keine Probe kann die Capelle veranstalten, der nicht Se. Hochfürstl. Durchlaucht auch persönlich, und vom Anfang bis zum Ende zwar, aufmerksam und aufmunternd beiwohnten. „Für Kunst — diese schönen, erhebenden Worte hörte ich selbst aus seinem Munde — für Kunst schlägt mein Herz warm und wird man jederzeit es offen finden." Ich dachte an den verewigten Dalberg und Herder in dem Augenblicke, welcher Ersterer einstmals die großen Worte sprach und schrieb: „Gute Regenten, Väter des Vaterlandes, wollt Ihr in Euren Staaten Wahrheit, Schönheit und Tugend verewigen? Wollt Ihr auf eine dauerhafte Weise die schönen Künste, diese Blüthe der Menschheit, erhalten, so fördert zunächst selbst sie und errichtet Kunstinstitute." Als ein solches Institut aber erscheint gewissermaßen jene Capelle, da Dilettanten auch, die im Zusammenspiel sich üben oder irgend eine Gesang- oder Instrumentalpiece gern mit Orchesterbegleitung vortragen und hören wollen, zu dem Zwecke freien Zutritt zu deren Uebungen haben, ja nicht selten auch ausdrücklich dazu eingeladen werden, wo sie dann der bereitwilligsten Unterweisung des einsichtsvollen Capellmeisters sich erfreuen. Mit der freudigsten Rührung über alles Gesehene und Gehörte schied ich aus der Fürstlichen Residenz, über deren musikalisches Treiben wir zuversichtlich bald noch Ausführlicheres hören werden, so bald nur der neue große Concertsaal fertig seyn wird, mit dessen Bau man sich jetzt eifrigst beschäftigt.

Als eine höchst erfreuliche Erscheinung in unserer Literatur müssen wir die von der Handlung Bote und Bock in Berlin veranstaltete neue Ausgabe der Sinfonien von Haydn in Partitur begrüßen, die sich nicht nur durch einen äußerst eleganten und correcten Druck, sondern auch durch einen enorm wohlfeilen Preis auszeichnet. Die

Digitized by Google

erste Nummer (Sinfonie in Dſ) liegt bereits fertig vor uns, und wir kaufen die ganze Partitur derselben für das Spottgeld von 1¼ Rthlr. Welcher deutsche Musiker und Musikfreund wird, da auch die folgenden Nummern nicht theurer zu stehen kommen sollen, da sich nicht beeilen, nach und nach in den Besitz einer Reihe von Werken zu gelangen, die der Stolz deutscher Musikkunst, und eben so erfreuend in ihrem Genuß als unentbehrlich fast zu jedem gründlichen Studium der Composition sind! — Dem Versprechen der Verlagshandlung zu Folge soll diese Sammlung wenigstens sechs jener Sinfonien, und die zweite Lieferung die Sinfonie in B-Dur enthalten, welche dann die erste gedruckte Ausgabe dieses Werkes wäre; ich halte mich aber für überzeugt, daß durch die Theilnahme, welche dies ihr Unternehmen unfehlbar findet, sie sich veranlaßt und aufgefordet fühlen wird, die Reihe wenigstens um das doppelte noch zu vermehren.

Sollte man glauben, daß 1839 die Franzosen noch nicht wissen, was vor länger denn einem ganzen halben Jahrhundert in Deutschland geschah, und in seiner Wirkung so tausendfältig auch auf französischem Boden sich ausbreitete? — Sollte man solches wirklich wohl glauben dürfen? — und dennoch — scheint es fast — sind wir genöthigt dazu. Die France musicale nämlich zeigt in einer ihrer jüngsten Nummern mit einem wahren Triumphe an, ein Herr Bussei habe endlich, nach vielem Din- und Herdenken und nach vielfältigen Versuchen, den — Notendruck mit beweglichen Lettern, d. h. den Notenyppendruck erfunden (!), und bei uns weiß — ich möchte sagen — jedes musikalische Kind doch, daß Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig, der am 28. Januar 1794 daselbst starb, es war, der diese Druckart zu ihrer jetzigen höchsten Vollkommenheit brachte, wie nicht weniger, daß tausende von Musikwerken, mit diesen Typen gedruckt, z. B. die Breitkopf'sche Ausgabe der Mozart'schen Werke, auch nach Frankreich wanderten. Ich will meinen verehrlichen Lesern überlassen, was sie sonst über die Sache zu denken für gut finden; aber wenn hiernach die France musicale noch einmal anzeigt, ein Franzose habe nach vielem Din- und Herdenken und vielfachen Versuchen endlich die Kunst erfunden, mit ein wenig Druckerschwärze allerhand bombastische Lügen auf dem gehörigen Papiere hervorzu bringen, dürfen wir uns darüber gar nicht wundern.

Auch den Bau eines Claviers ohne Saiten, den der Instrumentenmacher Pape in Paris vollendete, und wobei die Stelle der Saiten von Stahlfedern vertreten werden, an welcher die Hämmer der Tasten anschlagen, können wir nicht für eine eigentliche neue Erfindung gelten lassen, da die Glockenspiele und Uhren, das Geläute mit solchen Federn und dergleichen Dinge mehr längst die Idee eines solchen Instruments verwirklichten. Indessen hat die Ausführung selbst immer ihr Verdienst, und der schöne, zwischen Harfen- und Glockenklang liegende Ton, den dieses Instrument hervorbringen soll, mag als Lohn dafür gelten.

Die französischen Städte Niort, Poitiers, la Rochelle und Angoulême haben sich zu einem Musikvereine verbunden, der alljährlich ein Musikfest veranstalten soll. In diesem Jahre hatte das Fest zu Niort statt, und es wirkten dabei an 180 Musiker mit, d. h. Sänger und Instrumentisten zusammengerechnet.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

Im Verlage von Joh. Hoffmann in Prag erscheint ehestens mit Eigenthumsrecht:

Tomaschek W. J., Six Eglogues, en forme de Danses pastorales Oeuv. 83. 7me Liv. des Egl. p. l. Pfte

— **Tre Allegri capricciosi di bravura, per il Pfte. Op. 84. Liv. 1. 2. 3.**

Ferner:

Labizky J., Walzer aus der Feenwelt. 48stes Werk.

— **Contredanses francais.** 49stes Werk.

— **Mazurka.** 50stes Werk.

— Sophien-Walzer. 51stes Werk, gewidmet der Frau Gräfin Sophie Bobrinsky.

— Potpurri über russische Nationallieder. 52. Werk, gewidmet Sr. Maj. Kaiser Nicolaus I. von Rußland.

— Andenken an das Anitschoffsche Palais in St. Petersburg. Walzer. 53stes Werk, gewidmet Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großfürstin Marie Nicolaevna von Rußland.

Ich mache allen meinen verehrten Herrn Collegen die ergebenste Anzeige, daß die Compositionen des Herrn Jos. Labizky von nun an bei mir mit allen Verlagsrechten erscheinen werden. Indem ich mich auf untenstehende Erklärung des Herrn. Jos. Labizky beziehe, ersuche ich zugleich ergebenst, mir direct per Post anzuzeigen, wenn etwa in was immer für dem Originale ganz gleichen oder verstimmelten Ausgaben veranstaltete Nachstiche vorkommen sollten, um gegen die Verleger derselben alle meine mir zu Gebote stehenden Rechtsmittel anwenden zu können.

Erklärung.

Ich bestätige hiermit, daß Hr. Joh. Hoffmann, Kunst- und Musikalienhändler in Prag, von jetzt an der rechtmäßige Verleger, meiner obigen sowohl, als aller noch ferner zu erscheinenden Werke ist, und daher nur jene Ausgaben meiner Compositionen als rechtmäßige und Originale zu betrachten sind, die aus seinem Verlage hervorgehen.

Carlsbad, den 4. Juni 1839.

Jos. Labizky, Musikdirector.

Digitized by Google

Abonnement
bei allen guten
Buch- und
Musikalienhandlungen
Deutschlands
und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition
zu Karlsruhe
beim Donnerstag.
Preis für die 3 Quartale
des ersten Jahrganges
fl. 2. 48 kr. oder Thlr. 1. 12.

Erster Jahrgang. **Nr. 22.** 29. August 1839.

Heinrich Schütz, seine Werke und seine Zeit.

Mitgetheilt von C. G. Reissiger, K. S. Kapellmeister.

Wie in der äußern Natur Wachen und Schlaf, Herrschaft des Lichtes und der Finsterniß, Perioden des Lebens und des Aufblühens mit einander abwechseln, so gewahrt man auch im Reiche der Ideе, in der Summe der geistigen Elemente, welche sich im Leben der Menschheit und in den Erscheinungen der Künste offenbart, ewigen Wechsel — Stillstand und Fortschritt.

Je tiefer wir in die Zeiten zurückgehen, um dem Heranwachsen der Künste und dem Bildungsgange würdiger Priester der Kunst nachzuspüren, je unsicherer und unbelohnender werden häufig die Resultate unseres Forschens seyn. Doch wohin drängt es unsere Forschbegier wohl mehr als in die geheimnißvolle Vergangenheit, um über die Schicksale früherer Künstler, ihre Zeit und die Würdigung der Kunst in derselben — Sicheres zu erfahren! sind wir jenen Edlen nicht Dank schuldig, daß sie den Kampf mit Vorurtheilen ihrer Zeit wagten, oft glänzenden Lebensaussichten entsagten — um die reine Flamme der Kunst zu nähren und zu leiten, — die in ihren Geisteswerken Fundamente des Wahren und Schönen hinterließen, worauf die Nachkommen kühn fortbauen konnten; deren Werke in einem so rechten, ächten und edlen Styl prangen, daß bei einer Verirrung des guten Geschmacks ein Blick darauf dem Fehlenden die rechte Bahn zeigt. Eine solche hohe Erscheinung ist den Jüngern und Verehrern der Kunst und der Musik insbesondere

Heinrich Schütz,

auch Sagittarius oder der Vater der deutschen Musik genannt.

Die große Meinung und wahrhafte Verehrung, die ich vor seinen Werken habe, verdanke ich zunächst dem Herrn von Winterfeld, der mich durch die in seinem ausgezeichneten und belehrenden Werke

„Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834“

befindlichen Compositionen von Heinrich Schütz (besonders das „Was betrübst du dich, meine Seele ꝛc. und Saul, Saul was verfolgst du mich“) auf denselben aufmerksam gemacht, und durch seine tiefdurchdachte, umfassende und klar geschriebene Geschichte der venetianischen Tonschule mich in den Stand setzte, die Schönheiten dieser Compositionen in ihrer tiefsten Bedeutung kennen und würdigen zu lernen. Möge es mir bei dieser Gelegenheit vergönnt seyn, diesem gründlichem Forscher im Gebiete älterer Musik meinen herzlichen Dank aussprechen zu dürfen.

Dem zunächst habe ich die Nachrichten über Schützens Wirken, seine persönliche Liebenswürdigkeit ꝛc. aus einem nicht minder schätzbaren treuen historischen, dem Königlichen Familienarchiv zu Dresden entnommenen, leider noch zu wenig bekannten Werke

„Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte von Karl August Müller, Dresden 1838“ geschöpft.

Diese beiden Werke setzen mich in den Stand, über das Leben und Wirken des Kapellmeisters Schütz, wie auch über den damaligen Zustand der Musik und die Stellung der Musiker ein wahrhaftes treues Bild entwerfen zu können.

Unter dem Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, obgleich er als Prinz eine Reise durch ganz Italien gemacht, fanden die Künste keine außergewöhnliche Ermunterung. Die Waidlust stand überall oben an. Eine fast überstrenge Ausübung der Religion ließ die Künste und die Pflege derselben nach der Reformation fast mit Makel belegt erscheinen. Eine ähnliche Lage der Kunst finden wir in England nach dem Zeitalter einer Elisabeth und Shakespeares, unter den Puritanern. Doch wurde die „Cantorei“ am Kursächsischen Hofe nicht ganz vernachlässigt. Im Hofbuche von 1611 werden aufgeführt: Michael Rogier, als Kapellmeister und Hof-Cantor, M. Andreas Petermann, als Präceptor der Cantorei Knaben, 14 Sänger und 9 Instrumentisten, mit Ausschluß der Trompeter. Bei feierlichen Gelegenheiten hatte Michael Praetorius, eigentlich in Braunschweigischer Bestallung, die Direction. Der ganze durch die Kapelle verursachte Aufwand betrug jährlich etwa 3,000 fl.

Später erscheint der Kurprinz, Sohn und Nachfolger J. Georg I. als General-Intendant der Schauspiele, Kapelle, und der Hofmalerei; er wußte sogar selbst der Thalia stille bescheidene Opfer zu bringen. Aber zu derselben Zeit, wo Künste und Wissenschaften wenig in Betracht kamen, erblühte durch einen großen Mann die Musik zu hoher Herrlichkeit, obgleich unter der Bezeichnung „Gemein Hofgesind“ in charakteristischem Gemische neben „Narren, Zwärgen“, auch der Bibliothekarius, Mäusefänger, Hofpoet, Pritschmeister, Hackbretschläger ꝛc. und andere figuriren. Dieser Mann war Heinrich Schütz! —

Digitized by Google

Unter den vielen Vorwürfen, welche man der Reformation in alter wie in neuerer Zeit gemacht, ist einer der gewichtigsten und scheinbarsten, daß sie, die Verstandes- und Vernunftseite im Leben der Völker vornehmlich auffassend und ergreifend, die gemüthlichen Regungen zurückgedrängt, und somit dem Kunstleben hinderlich gewesen sei. Rücksichtlich der Tonkunst giebt man im Allgemeinen nur zu, daß durch die Kirchenverbesserung der Gemeindegesang gehoben sei, der aber außerhalb des Gebietes der höheren Kunst liege. Für das wahre Vaterland der Musik hält man Italien, für ihre Hauptpflegerin die katholische Kirche. Welche Fülle und Kraft der Harmonie aber auch in den Germanischen Stämmen ursprünglich wohne, hat keine Zeit verkennen können. Niederländer waren es zuerst, welche die unendliche Fülle musikalischen Lebens, die im Volksliede so recht eigentlich aus dem Volke hervorgequollen war, in das Heiligthum einführten. So wurde Adrian Willart Stifter der Benedischen Tonschule, so erhielt Johannes Pierluigi von Palästrina von dem Hugenotten Goudimel die Anregungen, deren Entfaltung ihn zum Vater der neueren Römischen Tonkunst machte. — In Johann Gabrieli sah der kunstreiche Kirchengesang der Venedischen Schule seine höchste Glanzperiode; der unabsehbare Reichthum, der sich in ihm entwickelte, durchdrang bald alle anderen Theile der Tonwelt; nie geahnte Blüthen schoffen nach allen Seiten hin, bald lieblich und süß, bald stolz auf. Wenige Jahre vor dem Tode des göttlichen Meisters trat ein deutscher Jüngling zu ihm, gesandt von einem deutschen Fürsten, um ihm die tiefsten Geheimnisse seiner Kunst abzulauschen. Der Meister starb — sein Geist war auf den Jünger übergegangen. Heinrich Schütz, Johann Gabrielis berühmtester Schüler, kehrte reich in sein Vaterland zurück, um dem Norden die Schätze vielfach vermehrt zurück zu bringen, die nach Italien geliehen, dort unendlichen Wucher gebracht hatten.

Wem würde es wohl nicht höchst interessant seyn, das Leben eines solchen Mannes genau kennen zu lernen, wir theilen zu diesem Zweck ein Schreiben von ihm an den Kurfürsten, vom 14. Januar 1615 mit.

„Durchlauchtigster ꝛc.“

Mit gegenwärtiger Uebereichung meines, unter Eurer Kurfürstlichen Durchlaucht hohen Namen itzo an den Tag kommenden Werkleins, u. s. w.

werde ich zugleich veranlaßt, meinen fast mühseligen Lebenslauf in etwas mit zu berühren, nemlich: wie daß (nachdem ich Anno 1585, am Tage Burkhardi, auf hiese Welt geboren worden), im dreizehnten Jahre aus meiner Eltern Hause zu Weissenfels ich gekommen bin, auch von selbiger Zeit an mich alleyeit in der Fremde aufgehalten, und anfänglich zwar in Herrn Landgraf Moritzens Hofstaylle zu Cassel etliche Jahre für einen Kayserlknaben mit aufgewartet habe, nebenst der Musik aber zur Schule und Erlernung der lateinischen und anderer Sprachen, zugleich gehalten und erzogen worden bin. Und dieweil meiner Eltern Wille niemals war, daß ich gar Profession von der Musik machen sollte, habe ich Gesellschaft meines andern Bruders, der hernach ein Doctor Juris worden, und vor wenig Jahren zu Leipzig im Oberhofgerichte verstorben ist) ich mich auf die Universität Marburg begeben, in willens, meine anderweit ziemlichermaßen angefangenen Studien fortzustellen, eine gewisse Profession mir zu erwählen. Es wurde aber solcher mein Fürsatz (ohnder Zweifel aus Gottes Schickung) mir bald verrücket, indem nämlich Herr Landgraf Moritz einsten nacher Marburg kam (welcher vielleicht vermerket haben mochte, ob zu der Musik ich in etwas geschickt wäre) und nachfolgenden Vorschlag mir thun ließ: weil drey Zeit in Italia zwar ein hochberühmter aber doch ziemlich alter Musikus und Componist noch am Leben wäre, so sollte ich nicht verabsäumen denselbigen auch zu hören und etwas von ihm zu ergreifen, und ließ an Ihro G. Gnaden, zu Vollbringung solcher Reise, mir zugleich ein Stipendium von zweihundert Thalern jährlich anprästentiren, welchen Vorschlag denn (als ein junger und die Welt zu durchsehen auch begieriger Mensch) ich zu Dank ganz willigst annahm, und darauf Anno 1609 nacher Venedig fortzog.“

Das Studium hatte große Schwierigkeiten; manchmal gerauete Schützen der gethane Schritt; bald ermannte er sich wieder und brachte es nach Verlauf dreier Jahre soweit, daß ich mein erstes musikalisches Werklein in Italiänischer Sprache mit sonderbarem Lobe der damals fürnehmsten Musicorum zu Venedig daselbsh drucken lassen, (er meint sein „Buch fünfstimmiger Madrigale“) und Herrn Landgraf Moritzen zugeschickt habe, nach welcher Publicirung ich nicht allein von meinem Präceptor, dem Johann Gabrieli, sondern auch von dem Kapellmeister und anderen fürnehmsten Musicis daselbst vermahnet und angereitzet worden bin, bei dem Studio Musicis ich verharren und alles glücklichen Successes hierinnen mich zu getrösten haben sollte. Und als ich nach diesem mich noch auf ein Jahr (auf meiner Aeltern Unkosten) aufhielte, nach etwas Mehreres in solchem Studio zu erfahren, begab sichs eben, daß mein Präceptor verstarb, dem ich auch das Geleite zu seinem Rubestette gegeben, er mir auch auf seinem Todbette, aus sonderbarer Affection, einen aus seinen hinterbliebenen Ringen zu seinem guten Andenken verordnet gehabt, welcher mir von seinem Beichtvater, einem Augustiner Mönch, auch präsentirt und zugestellt worden ist. Daß also vorgedachte Herrn Landgraf Moritzens Beisorge wahr worden, daß wer von diesem gewissen sehr hochgebahten Manne Etwas hätte lernen wollen, nicht länger als ich ausbleiben dürfen.

Als ich 1613 zurück nach Deutschland gelangete, beschlos ich zwar bei mir mit meinen in der Musik nunmehr gelegten guten Fundamenten noch etliche Jahre zurück, und mit denselbigen mich gleichsam verborgen zu halten, bis ich dieselben noch etwas weiter ervolliret haben, und hierauf mit Auslassung einer würdigen Arbeit mich würde herfürthun können, und ermangelte auch an meiner Aeltern und Anverwandten Antrieb nicht, welcher Meinung kurz um war, daß durch anderweit meine zwar geringe Qualitäten ich Förderung zu erlangen trachten, von derer wiederholten Vermahnung dann ich endlich überredet wurde, und meine vorhin außer Landen gelegte Bücher wieder herzu zu suchen, gleich begriffen war. Ich suchte es aber Gott der Allmächtige, (der mich sonder Zweifel zu der Profession der Musik von Mutterleibe an abgesondert gehabt) daß Anno 1614 ich andere nach Dresden zur Aufwartung bei dem damals bevorstehenden Kindtaufen, Herzogen Augusti, itzigen Administratorio des Erzstifts Magdeburg beschrieben, und nach meiner abgelegten Probe in Curer Kurfürstlichen Durchlaucht Namen das Directorium über Dero Musik mir alsbald gnädigst angeboten wurde, woraus dann meine Aeltern und Anverwandten nebenst mir, den unwandelbarme Willen Gottes augenscheinlich verspüret, und hierdurch meinen umschweifenden Gedanken ein Ziel gesteckt.“

So schnell fügte es sich mit seiner Anstellung in Dresden nicht. Entweder galt er an Georgs Hofe für einen Hessischen Diener, oder Moritz nahm ihn in seine Bestallung, die Schütz schon aus Dankbarkeit nicht ausschlagen konnte. Es begann nun ein Wettstreit über den Besitz des trefflichen Künstlers — der Kurfürst bittet den 25. April 1615 den Landgrafen: „ihm den guten Willen zu erweisen und Schützen zu erlauben, daß er sich auf ein paar Jahre anhero begeben möge.“ Moritz den 27. April giebt es zu, „aber der guten Zuversicht, daß nach Ablauf zweier Jahre Schütz sich wieder bei ihm einstellen werde.“ Doch gereuete dem Landgrafen die Erlaubniß noch vor Ablauf dieser Frist; im Dezember 1616 verlangt er Schützens baldige Entlassung besonders auch zur Education und den Exercitiis seiner

Digitized by Google

jungen Herrschaft." — Indeß Johann Georg ruhete nicht eher, bis Schütz gänzlich in seine Dienste trat. — Der letzte Brief des Landgrafen Moritz ist ein rührendes Zeugniß für den Werth des Meisters. Er schreibt eigenhändig an den Kurfürsten Ziegenhain 16. Januar 1617: „Die Hauptsach' und den allbereit habenden Diener Schützen betreffend erfreue ich mich nicht wenig, daß nicht allein meine Willfahrung E. L. so anständig gewesen, sondern auch, daß seine Person und Dienste derselben so annehmlich, daß Sie nochmals seiner ganz ohne Limitation begehren. Also habe ich mich, da er auch E. L. angeborner Unterthan, dahin resolviret E. L. freundlichem Ersuchen, dienstfreundlich zu willfahren, und obwohl mir wohl etwas schwer eingehet, daß ich ihn ganz quittiren und entrathen soll ꝛc. Sie wollen gedachten Schützen auch um meinetwillen desto mehr lassen gnädigst befohlen seyn." —

So trat er denn im 32sten Jahre unter den Segenswünschen seines bisherigen fürstlichen Wohlthäters ein Amt an, welches er 55 Jahre mit seltener Treue versah; bildete und gewann geschickte Mitglieder für die Anstalt, besorgte und kaufte selbst bei seiner zweiten Reise in Italien Instrumente und Musicalien. So ersucht er 1628 den Hausmarschall, 1) „wegen Verfertigung zweier Discantgeigen und drei Tenorgeigen zu Cremona Auftrag zu ertheilen, in Betracht, daß dergleichen gute Instrumente wann itziger alter Meister abgehen möchte, an keinem andern Orte in solcher Bonität zu bekommen seyn werden, 2) Caspar Kittele, der nach vierjährigem Aufenthalt in Italien bald zurückkehren wird, mögen 50 Kronen gesendet werden, zu Erkaufung allerhand guter musicalischer Sachen." Aus derselben Zeit findet sich eine Rechnung, worauf für 128 fl. romanische Lauten- und Geigensaiten verzeichnet sind. Wie der Churprinz freiere Hand erhält, spielen auch die italienischen Sänger eine größere Rolle.

Die eigentliche Blüthe der Kapelle unter Schütz fällt in die Jahre von 1621 — 1631, vom Ende des Böhmischen bis zum Anfang des Schwedischen Krieges. In diese Zeit fällt auch des Meisters zweite italienische Reise, um die er lange solliciiren mußte, den 22. April 1628.

Daß er seine geliebte Kapelle nie aus den Augen verlor, viele schöne neue Musicalien erkaufte, welche zu fürstlichen Tafeln, Komödien, Balleten dienlich — sieht man daraus, daß ihm dazu 600 fl. und später 300 fl. als Vorschuß auf seinen Gehalt gesendet wurden.

Von den unter seiner Leitung wirkenden Künstlern sind besonders Hestius, Hasselt, Francesco Castelli, Bontempi, und die Sänger: Kramer, John Price, Fontana, Werner Kaiser zu erwähnen. Den Bassisten Cramer nennt Schütz „den besten in seiner Profession", er bittet, Juli 1628, ihn ja der Kapelle zu erhalten. Dem Engländer John Price, einem berühmten Flötisten, war die Direction der kleinen Kammermusik übertragen, welche Schütz aber für Charlatanerie hielt; es scheint, daß von Nationalmusik, vielleicht unter Begleitung von Gesang, Pantomimen und Tanz die Rede gewesen. Fontana, früher am dänischen Hofe mit 500 Rthlr. angestellt, wird von Schütz als Vicekapellmeister eifrig empfohlen, „jederzeit die lateinischen Messen und Vespern, sowohl vor dem Pulte als sonsten zu halten."

Ein merkwürdiges Original war der Bassist Kaiser, an dem sich das Sprichwort: cantores amant humores bestätigte. Er bittet um Zulage: „weil ich über 14 Jahre des Oesterreichischen und Ungarischen starken Weines gewohnt bin, und also das Bier allhier zu Lande ganz und gar nicht trinken kann, denn es mir nur den Magen erkaltet und den ganzen Leib aufdöstet." Es mag darauf nichts erfolgt seyn, denn Schütz schreibt über ihn: „Der Bassist ist nicht anders als eine Bestia im Walde verwildert, er will aus Mangel durchaus davon gehen, ist aber schade und immer schade um solche köstliche Stimme, daß sie aus der Kapelle verloren gehen solle. Wahr ists, daß sonst an seinem Humor nichts sonderlich Taugliches, und seine Zunge täglich in der Weinkanne will abgewaschen seyn, allein eine solche weite Gurgel bedarf auch mehr Nässe als manche enge, und ob der gute Kerl seine geringe Besoldung 160 fl. jährlich gleich auch richtig bekäme, würde sie doch zu großen Banketten nicht ausreichen, und kann ihn gleichwohl für einen Verschwender nicht ausrufen."

Bei Reisen und längerem Aufenthalt an fremden Orten, begleitete die Kapelle den Hof, wie in Mühlhausen, beim Leipziger Convent 1631 — hier erschien sie wohl zum letzten Mal in ihrem höchsten Glanze.

Mit dem ausbrechenden Schwedischen Kriege war das Leben dieser herrlichen Anstalt fast vernichtet, nur spärliche Keime erhielten sich, sorgsam gepflegt von dem würdigen Schütz; die Muse der Tonkunst suchte ein neues Vaterland im Norden, dahin rettete ihr herrlichster Priester die Heiligthümer der Göttlichen, um sie unversehrt zu glücklicher Zukunft in dem alten Tempel wieder aufzustellen. Hätte doch jede Entwicklung des künstlerischen, geistigen und sittlichen Lebens zu jeder Zeit einen solchen treuen Schützer gehabt, was wäre Deutschland trotz seiner verheerenden Kriege geblieben.

Es stockten schon 1630 die Zahlungen an die Kapellmitglieder — die Noth stieg 1632 mit dem Ausbruche des Krieges. Schütz weiß sich in die Zeit zu schicken und erscheint hier als Vater, Beschützer der Kapelle nach allen Seiten. Die Mächtigen sucht dafür er durch Bitten zu gewinnen, er tröstet die Verzweifelnden, unterstützt aus seinen Mitteln die Nothleidenden. 1640 klagt Hön von Hönegg der Hofprediger, daß die Kapelle in einem solchen Zustande sei, daß man fast gar nichts mehr figuraliter musiciren kann. Mit dem Frieden wurde freilich die Kapelle wieder hergestellt — doch die Finanzen waren zu sehr in Unordnung. Den 14. August 1631 schreibt Schütz dem Kurfürsten: „das Elend der Kapellisten sei so groß, daß es auch einen Stein in der Erde erbarmen möge. Er möchte lieber Cantor oder Organist in einem kleinen Städtchen seyn, als länger in solchem Zustande bleiben. Er müsse, wann es so fortgehe, auch noch einen andern Zufluchtsort suchen. 300 fl. habe er den armen Leuten vorgeschossen. Den Bassist Kaiser betreffend, stecke derselbe wie eine Sau im Kothe, habe kein Bettwerk, habe Mantel und Wamms versetzet. Ich bestinde es weder löblich noch christlich, daß bei so löblichen großen Landen, worinnen hinbevor so viele Regierungen, Mönche- oder Pfaffen-Gebäude haben unterhalten

Digitized by Google

können, — izo nicht 20 Musikanten können oder wollen verpflegt werden."

Schütz verließ den 9. Februar 1633 seinen Posten und hielt sich größtentheils in Copenhagen auf. Zur Zeit des Prager Friedens kehrt er zurück, aber das neue Uebel war ärger wie das alte — und im Februar 1637 hält er neuerdings um Urlaub an. Das Institut verfiel und man zählte im Jahr 1639 nur 10 mit Sorge und Jammer kämpfende Sänger und Instrumenisten. Nun richtete Schütz 1641 an den Kurfürsten die Bitte, einige Knaben in der Musik unterrichten zu lassen, damit der Same nicht ganz ausderbe; es wurden bald seine höchst zweckmäßigen Vorschläge ausgeführt, und dem Hoforganisten 6 Knaben zum Unterrichte übergeben. 1645 arbeitete man an Wiederherstellung der Kapelle, die 1647 durch Herbeiziehung italienischer Künstler vollendet wurde.

Schütz glaubte als ein Sechziger dem neuen Werke nicht mehr mit Kraft vorstehen zu können, hatte auch durch einen Gehalt von 200 fl. gegen den König von Dänemark Verpflichtungen; so hat er um Befreiung vom Dienste, „indem er bei seiner Schwester in Weissenfels leben wollte, unterschiedliche angefangene musicalische Werke zu complieiren." Konnte er glauben, daß er noch 19 Jahre dem von ihm zu solchem Ruhm gediehenen Werke vorstehen sollte. Erst 1672 am 6. November im 88sten Lebensjahre starb der eisgraue Meister. Der Oberhofprediger Martin Geyer hielt ihm die Leichenrede, und seines geliebtesten Schülers Bernhard Grablied, im Palästrina-Stil, wurde von den Hofsängern an seinem Grabe ausgeführt.

Oeffentlich gewordene Tonwerke von H. Schütz:

1) Schütz, Buch fünfstimmiger Madrigale, 1611. Venedig.
2) Psalmen Davids, sammt etlichen Motetten und Concerten mit 8 und mehr Stimmen. Dresden 1619.
3) Geschichte der Auferstehung des Herrn. Dresden 1623 (Herr von Winterfeld vermuthet, daß dieses ein Versuch in der Gattung des Oratoriums gewesen sei).
4) Vierstimmige geistliche Gesänge. 1625, Freiberg.
5) Daf ne *), Oper von Martin Opitz nach Rinuccini componirt und aufgeführt zu Torgau 1627. (Ungedruckt, leider noch nicht aufgefunden.)
6) Doctor Beckers gereimte Psalmen, in Musik gesetzt. 1628, Freiberg.
7) Symphoniae sacrae, 1r Theil. 1629, Venedig.
8) Sechsstimmige Motette, „das ist ja gewißlich wahr." 1631, Dresden.
9) Geistliche Concerte zu 4 bis 5 Stimmen. 2 Thle. 1636 — 1639.
10) Symphoniae sacrae 2r Theil. 1647, Dresden.
11) Musicalia ad chorum sacrum. 1648.
12) Symphoniae sacrae, 3r Theil. 1650, Dresden.
13) Zwölf geistliche Gesänge zu 4 Stimmen für kleine Concerte gesammelt von C. Kittel in Dresden. 1657.

Schütz ist eine der seltenen Persönlichkeiten, deren Erscheinung überall wie die eines höheren reineren Geistes aus einer besseren Welt wirkt. Die Harmonie, der er all sein Sinnen und Dichten geweiht, tönet in seinem ganzen Leben wieder. Wo er sich immer zeigt als Künstler oder als Mensch, da finden wir Milde mit Kraft gepaart, kindliche Demuth und männlichen unerschrockenen Muth, Klarheit, Umsicht und hohe Begeisterung. Er ist die großartigste, innerlich wahrste, bedeutsamste und liebenswürdigste Erscheinung an Georgs Hofe.

Er war verheirathet und hatte Famile, seine Gattin starb aber schon 1628.

*) Alle Bemühungen in Dresden, die Original-Partitur der ersten deutschen Oper Dafne aufzufinden, sind bis jetzt vergeblich gewesen. Sie wurde im Jahre 1627 bei der Vermählung des Landgrafen von Hessen mit der Schwester des Kurfürsten von Sachsen zu Torgau aufgeführt — wie es in einem Exemplar der Opitzischen Gedichte in der hiesigen Königlichen Bibliothek, in der Widmung des Textes an das Brautpaar, gewiß zu ersehen ist. Sie lautet:

„An die Hochfürstlichen Braut und Bräutigam, bei derer Beilagen Dafne durch Heinrich Schützen im 1627sten Jahre, Musicalisch auf den Schauplatz gebracht ist worden." Der Schluß der Dedication lautet stolz, wahrscheinlich in Bezug auf die Composition:

„Nimm dann in Gnaden an,
Du doppeltes Geschirr, was Dafne geben kann;
Den immer grünen Kranz, und denke, daß die Gaben,
So Fürsten als wie Ihr, vollauf zu geben haben,
Zwar groß doch herrlich sind. Die Flucht der Zeit vertreibt
Das Unfrig'und uns auch; was Dafne giebt das bleibt.

Kritik.

Zerbst bei G. A. Kummer: Gethsemane und Golgatha, Charfreitags-Oratorium von Wilhelm

Das Gedicht ist in V Actus getheilt, wovon aber jeder nur eine Scene hat, und der immer mit einem Chor der Hirten schließt. Die Singenden sind: Ovidius als Vorredner. Dafne. Apollo. Venus. Cupido. Hirten und Nymfen. Apollo singt bei seinem Auftreten:

So ist denn nun dem Drachen
Durch meines Bogens Macht,
Gestillt der wilde Rachen?
Umbringt ihn nun die Nacht.

Der Chor der Hirtinnen singt zu Amor:

O du kleiner nackter Schütze,
Wenn der Bogen, den du spannst,
Giebet solche Liebeshitze,
Daß zu Götter fällen kannst:
Was dann wieß du nicht, o Kind,
Uns thun, die wir Menschen sind.

Und Apollo im Duett zu Dafne:

Bleib, Nymphe, bleib, ich bin dein Feind ja nicht,
Daß du so lauffst mein Licht,
Als wann ein armes Schaaf vom Wolfe wird getrieben.
Mein Folgen kömmt vom Lieben.
Ach! Ach! daß für die große Brunst,
Kein Kraut wächst auf der Erden.
Was hilft mich jetzo meine Kunst?
Durch welche sunst
Ein jeder heil kann werden.

Sollte nicht mit dem Hessischen Prinzen die Partitur in eine Hessische Bibliothek gekommen seyn?

Digitized by Google

Schubert, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider ꝛc.

(Schluß).

Wenn ich übrigens auch bei dieser speciellen Betrachtung nur auf das Hauptsächlichste und auf die bedeutendsten, als charakteristisch am meisten hervorragenden Nummern mich beschränke, so mag der sparsam zugemessene Raum solches bei dem verehrlichen Leser entschuldigen, dem damit gleichwohl ein ziemlich vollständiges Bild vom Ganzen nicht entgehen soll. — Durch die schon erwähnten Reden, welche sich zur vollständigen Erreichung des eigentlichen Zweckes der ganzen Composition an nicht minder bezeichneten Stellen einverweben lassen, zerfällt dieselbe in vier Hauptabschnitte, die in der Partitur durch A, B, C und D angedeutet sind. — Der erste Hauptabschnitt umfaßt nur vier Nummern: nach einem kurzen, blos 56 Takte langen, frommen, vortrefflich durchgeführten Einleitungssatze (Andante sostenuto, C, H-Moll) stimmt die Gemeinde gleichsam ihre Gemüther erst zu der nahe zu beginnenden Feier durch den Choral „Geist der Andacht, komm und rühre Herz und Sinn durch deine Macht", den sie — wie alle folgenden Choräle — unter bloßer voller Orgelbegleitung, höchstens noch mit zugefügten Contrabässen und Violoncells, vorträgt nach der Melodie „Der am Kreuz ist meine Liebe". Hiernach ein Chor „Ueber Alles wacht der ewige Hüter", unter Begleitung von bloßen Holzblasinstrumenten und zwei Hörnern, der alle Innigkeit ausspricht und in seiner einfachen, aber immer freundlich gehaltenen kräftigen Fülle Vertrauen und Liebe erweckt zu dem Ewigen, daß er gut führe, was auch ergehen möge über uns und seinen Sohn: eine Idee, die fest gehalten werden muß durch das ganze Werk hindurch, und nirgends auch entscheidender zur Darstellung kommen konnte als gleich hier zu Anfange, von wo aus sie jeden Vorwurf ernstlich zurückweist, den die Oberflächlichkeit vielleicht dem, ein eben so tief ästhetisches wie klares christliches Gefühl dadurch bekundenden, Componisten wegen zu brillanter, milder, freundlicher, ja heiterer Haltung mancher Stellen machen könnte, indem sie die Charfreitagsscenen ganz mit Unrecht als ein blos schmerzerfüllendes Motiv betrachtet, während ihr Zweck, ihr Werk der Erlösung uns doch eigentlich mehr mit einem frommen Frohlocken, als mit unbeschränkter Trauer darauf hinsehen läßt. Es fragt sich hier nicht, ob mit dem Tode Christi schon das Werk der Erlösung vollkommen vollendet war: jedenfalls war mit seinem „Es ist vollbracht" die Vollendung gesichert, und muß unser Herz weinen über die Art und Weise, wie diese Sicherung ihm ward, so muß unsere Seele doch auch aufjauchzen und freudigen Blickes sich gen Himmel wenden, daß endlich diese Sicherung ihm in Wahrheit ward. Das und nichts Anderes ist die Idee, die eine Charfreitagsfeier überhaupt durchpulsirt und durchpulsiren muß, und die daher in ihren musikalischen Theilen das Hauptelement der Darstellung bleibt. Alle bloße weinerliche Trauermusik, wie wir sie gewöhnlich hören, ist falsch und giebt uns die Schaale blos des Tags, nicht auch seinen Kern, seinen Geist, den Schneider hier aber trefflich in Ohr und Gemüth führt. Daher erscheint denn, wenn mit ganzer Würde und Feierlichkeit auch, doch nicht ohne schöne Melodie zugleich auch Christus nach jenem Chore mit den Worten „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod" ꝛc., und kaum hat er auf solche Weise die Herz durchbebenden Worte gesprochen, als eben so mächtig, wie freudig gerührt derselbe Chor wieder einfällt „das Gebet des Gerechten dringt durch die Wolken" ꝛc. Damit ist der erste Abschnitt geschlossen, und mit dem — zweiten beginnt nunmehr erst die eigentliche Handlung, die in ihrer Vorstellung so lebendig hervortritt, daß die Gemeinde selbst gleichsam als die leidenzuschauende Masse daran Theil zu nehmen scheint, und so sie auch eröffnet mit dem Chorale: „Kommt her, die ihr mühselig und beladen, so hat sein Mund die Sünder eingeladen, und sieh, nun kommen sie mit Schwert und Stangen" ꝛc. nach der Melodie „Herzliebster Jesu, wir sind hier". Dieser Inhalt des Gesanges beweist auch am besten, wie höchst schicklich und kunstthumlich die Verfasser jene Idee eines Oratoriums für wahrhaft für die Kirche verwirklichten, und ich weiß kaum, was ich mehr loben soll, daß sie den Muth hatten, sich damit über ein Althergebrachtes der Form hinwegzusetzen und so gleichsam eine ganz neue Gattung von Oratorien-Composition zu realisiren, wenigstens einzuleiten, oder die Art und Weise selbst, wie sie diese neue Schöpfung ins Leben riefen und als ein musterhaftes Bild solch neuer Gattung hinzustellen wußten. Ein Doppelchor der Wächter, die Jesum suchen, und Stimmen von oben (Sopran und Alt), führen zum Grave, in welchem Jesus spricht: „Die Stund ist da", und ein Uebergang aus G- in E-Dur eben so natürlich als mächtig wirkt, daß die ganze Herrlichkeit des Tags wie der wolkenreine Himmel vor dem wonnetrunkenen Blicke unseres Seelenauges aufgeht. Der Verrath aber ist geschehen; ein Gefühl gar sonderbar gemischter Art, Abscheu und Mitleid, Freude und Schmerz, Hoffnung und Verzweiflung durchzucken gleichzeitig unser Innerstes, und in diesem dunkeln Gewühl von Empfindung auf Empfindung, in diesem unablässig tobenden Meere von Vorstellung und Ahnung wirkt tröstend endlich der meisterliche Chor (Largo C, C-Moll) Nr. 7 „Er wird wie ein Lamm zur Schlachtbank geführt", indem seine wehmüthig sanften, aber immerhin feierlichen und todeserweckenden Klänge unserm Herzen die Thränen auspressen, welche der Ueberfülung den heilsamen Ausgang gewähren, den sie vollkommen endlich noch findet in der ruhigen Betrachtung „Was hast Du, Herr, begangen" ꝛc. (Choral nach der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden"). Die Quasi-Antwort, welche vom ungetümen, wie in seinem Innern so aber auch in seinem Aeußern nur unbestimmten, sich seiner selbst nicht genau bewußten, blos wüthend wilden Volkschore (Allegro, $^6/_8$, G-Moll) darauf erfolgt: „Er ist des Todes schuldig, und hat Gott gelästert" ꝛc., vermehrt das eigentlich Dramatische in der Handlung, indem sie Veranlassung wird, auch Pilatus (Baß) auftreten zu lassen mit der untersuchenden Frage: „Was hat der Mensch gethan?" — welche eben so charakteristisch wahr zwei falsche Zeugen in drängender Imitation mit vorlauter Leidenschaftlichkeit beantworten, als nachgehends Jesus, seiner würdig, ernst, fest, offen, frei und ergeben in den Willen seines Vaters die Frage jenes Landpflegers „Bist du der Juden König?" — in dem

Digitized by Google

klaren A-Dur, woran unmittelbar in gleicher charakteristischer Schönheit, weil vertrauensvoller frommer Zuversicht, sich anreiht der herrliche, glänzend einfache Chor der Bekenner und Jünger „der Scepter seines Reichs ist ein ewiger Scepter" ꝛc. Man kennt die weiteren Handlungen jenes großen Augenblicks, und zu einer so effektvoll wirkenden, wahrhaft dramatischen Scene sie hier dem Dichter wie Componisten Veranlassung geben, so haben beide doch in der Lösung ihrer schwierigen Aufgabe auch nicht einen Augenblick, nicht bei einem Worte oder Tone, viel weniger bei einem Gedanken vergessen, daß ihre Wiedergabe, ihre Darstellung eine rein kirchliche ist, und diese Stelle des Werks (Chor mit Solostimmen, Terzett ꝛc.), die in anderer Deutung, Verwendung und Durchführung das schönste, kraftvollste Motiv eines glänzenden Opernfinale's abgeben könnte, eben ist es, welche mit einer Gewalt der, der Erinnerung siegreich entwundenen, tönenden Verklärung auf unser ganzes Gefühls- und Vorstellungsvermögen eindringt, daß keine andere Art von Charfreitagsfeier — behaupte ich — sei es Rede oder Gebet, mit einer gleichen, ja auch nur ähnlichen, für den Tag gebührenden, frommen Innigkeit und erhabenen Gedankenreihe uns zu erfüllen vermag. Ich durchschaue noch einmal die Stelle; mit Nr. 14, dem tief erschütternden Chore „Wehe, die ihr Zion bauet mit Blut" ꝛc. schließt sie; alle Kraft meines Geistes wende ich an, ihren Eindruck mir zu vergegenwärtigen: ja — es ist eine feierlich erhabene, eine kirchlich große Scene. Schneider muß begriffen haben, in seiner ganzen Heftigkeit, den Kampf zwischen höherem Willen und irdischer Leidenschaft, zwischen Schuld und frommer Liebe, zwischen rasendem Rachedurst und dem zerknirschenden Gefühle hinsinkender Ohnmacht, zwischen Liebe und Haß, Wahrheit und Lüge, Wollen und Nöthigung, Freiheit und Sclaverei, Ordnung und Zügellosigkeit, Gesetz und freier Willkühr, ja zwischen Himmel und Erde, Tod und Leben hier und dort, der in Gethsemane in jener Stunde mit einer Heftigkeit und aus einer unbewußten wie bewußten Nothwendigkeit gekämpft wurde, wie bei keinem anderen Ereigniß der Geschichte, sonst konnte er so nicht schreiben hier, nicht eine Musik schaffen, die bei solch' vollem Maaß der Empfindung unser ganzes Ich durchdringt; — und das ist ein Moment, welches jedes einseitige Eingehen in die blos technische Form, die allerdings wohl dem blos mathematisch oder vielmehr contrapunktisch musikalischen Auge, wie ich auch schon in der Einleitung andeutete, oft etwas überraschend und räthselhaft erscheint, weit von sich ablehnt. — Mit Nr. 15 beginnt, nach abermals eingelegter hieher passender Rede, der dritte Hauptabschnitt; die Leidenschaft hat gesiegt und der Haß über die Liebe; der Heiland ist dem Volke zur Kreuzigung übergeben worden, und in dieser Vorstellung eröffnet dem die Gemeinde den neuen Abschnitt mit dem Chorale „Sie führen dich zum Todesgang" nach der Melodie „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir", worauf sich unmittelbar ein zweistimmiger Chor der Frauen Juda's reiht, der den bittersten Schmerz athmet in edelster Weise, aber um der Grundidee und des Hauptfarbetons des ganzen Werks willen stets umklungen wird von dem tröstend sanften Getön der Instrumente. Im Grave, unter Blasinstrumentenbegleitung wie in einem feierlichen Lichtglanze, ruft Jesus ihnen zu: „Weinet nicht über mich, weint über eure Kinder"; aber da drängen die beiden Marien sich aus der Masse hervor und entschuldigen ihn zart gehaltenen, rührenden Duett (G-Moll, 2/4, Andantino) ihren gerechten Schmerz, der in seinem höchsten Momente dann sich ausspricht in einem allgemeinen, harmonisch meisterhaft durchgeführten Chor der Bekenner Christi (Grave molto, C, F-Moll) „Verbirg dein Antlitz, Sonne" ꝛc., auf welchen, wie hingerissen zum reinsten Mitgefühl, wir wieder einstimmen in den Choral „Erlöser wie geduldig erträgst du Marter und Bande" ꝛc. nach der Melodie „O Lamm Gottes unschuldig". — Den vierten und letzten Hauptabschnitt, der jetzt nach einer Redepause mit Nr. 21 folgt und bis zum Schlusse führt, eröffnet ein anziehendes Männerquartett (Allegretto, 6/8), das nach kurzem Vorspiel von C-Dur nach E-Moll als der Haupttonart der modulatorisch viel wechselnden Verspottungsrohheit gefühllosen Herzen fortschreitet, worauf im Grave die acht Takte der Stimme Jesu zu stets festgehaltener Harmonie benannter Blasinstrumente die Erhabenheit des Leidenden um so großartiger in den Worten hervortreten lassen: „Vater, vergieb ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun". Einen tiefen psychologisch-ästhetischen Scharfblick offenbart hier der Componist dadurch, daß er, ungeachtet der Todesnoth des Erlösers, den Satz aus der reinsten Tonart C-Dur in die noch hellere E-Dur übergehen läßt, denn Christi des Heilandes Hinsterben dürfen wir nicht denken als ein Kämpfen mit bewältigendem Schmerz, sondern als den reinsten Akt der Verklärung. Jede scharf dissonirende Mollharmonie hätte den eigentlichen Ausdruck hier verfehlt, so nahe ihre Wahl für den Augenblick des Todeskampfes zu liegen scheint. Auch der Dichter tritt dieser Art der Auffassung jenes Augenblicks erläuternd entgegen, wenn er sobald Johannes bewundernd mit den Worten einführt „So sieht der Tod Dich, wie Dich das Leben sah" ꝛc., und der Componist hat abermals mit außerordentlich richtigem Judiz sie ihn — wie soll ich sagen — in einem frohen Jammer gleichsam aussprechen lassen, denn von jener Bewunderung konnte doch der Schmerz auch nicht getrennt seyn, den Johannes um das Leiden wie über die Trennung Christi empfinden mußte. Nach Jesu Worten darauf: „Siehe, das ist dein Sohn" ꝛc. leiten die Streichinstrumente (in Fis-Moll, Andante, C) zu der Arie Maria's: „Du bist vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern meiner Liebe" ꝛc., worauf Jesus ruft die Herz durchbebenden Worte: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" — Der Choralgesang der Gemeinde nach der Melodie „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht" spricht sein Gefühl über den Schmerz der Mutter aus. Eine klare, vollwichtige, obschon kurze Zuge (die erste bis dahin, aber zuerst auch nöthige und durch die Darstellung geborene) führt charakteristisch diesen Ausdruck zur Vollendung. Jesus nimmt Abschied mit den Worten „Es ist vollbracht!", die auf drei halben und einer ganzen Note kräftig hervortönen über der E-, A- und so klaren C-Harmonie der Blasinstrumente, welche letztere festgehalten wird durch einen erschütternden Paukenwirbel. Der Chor wiederholt auffauchend die Worte;

Digitized by Google

Magdalena frohlockend und doch auch mit dem Ausdruck der Verzweiflung dazwischen: „Nicht Wort der Schmerzen, Jubel der Vollendung ist's!", und Johannes (Baß): „Siehe, überwunden hat der Held in Israel!" Maria: „O Liebe, stark ist dein Wille wie der Tod!" Dazwischen immer „Es ist vollbracht!" vom einfachsten Chor ohne alle Wiederholung. Des römischen Hauptmanns Zustimmung: „Wahrlich, er ist Gottes Sohn!" nimmt der umfehende Chor in gleicher Einfachheit und Kürze auf; wir selbst noch in Aller Vorstellung machen unsern überfüllten Herzen Luft durch den Choral „Es ist vollbracht! so tönt hernieder vom Golgatha" ꝛc. nach der Melodie „Du bester aller Menschenkinder", und ein Chor, hehr und schön, der gegen Ende in eine gewaltige Fuge, voll Kraft und Majestät, übergeht, und dann wieder einen anbetungsvollen vierstimmigen Choral anstimmt, beschließt den Akt, der nicht vollendeter unserm, mit frommer Wehmuth und himmlischem Entzücken darauf haftenden Seelenauge vorgeführt werden konnte. Und so bleibt mir zum Schluß auch Nichts mehr zu bemerken übrig, als — mag das treffliche Werk noch so sehr von den gewöhnlichen Formen des Oratoriums abweichen, mag es selbst als Oratorium für die Kirche Eigenthümlichkeiten an sich tragen, die dem Befangenen für den ersten Augenblick Bedenken erregen: seinen Zweck, seine Aufgabe, zu verherrlichen jenen Tag der Vollendung in Christo durch die Kraft der Musik, welche doch die einzige wohl ist, die von der Kunst uns geboten wird, unmittelbar aus uns herauszutreten in den Kreis der reinen Geisterwelt, — diese Aufgabe löst es gewiß, löst es vollkommen, und sind wir darum Dank schuldig seinen Gebern, so werden wir solchen auch zu bethätigen wissen durch reiche Theilnahme. Ein kurzes Vorwort des Componisten belehrt uns über seine Anwendung in dem Concertsaale.

Schilling.

Feuilleton.

Errare humanum est: auch Mozart war — — nicht unfehlbar! — Vor beiläufig 15 Jahren trat in dem von Dr. Franz Stöpel redigirten und bei Jäger zu Frankfurt a. M. erschienenen „Allgemeinen musikalischen Anzeiger" ein Ungenannter auf mit einer Anklage, welche ihm selbst dermuthlich hochwichtig und ein Resultat der scharfsinnigsten Forschung dünkte. Er beginnt also: „Niemand kann ein größerer Verehrer Mozarts seyn, als Referent es ist. Und dennoch ein Tadel? — Ja! — Mozart war Mensch, und irren ist menschlich. Vitellia's erste Arie in der Oper: „la Clemenza di Tito" heißt wörtlich: „Deh, se piacer mi vuoi, fa sein l'sospetti tuoi! Non mi stancar con questo molesto dubitar! — Wie konnte Mozart auf solchen Text ein zärtliches Adagio setzen? Offenbar bezeichnet der Inhalt, daß die heftige Vitellia ungeduldig und erbittert war, als sie von staccare (ermüden) und von molesto dubitar (beschwerlichen Zweifeln, oder lästigem Argwohn) sprach. Der Sah, in getrener Uebertragung aus der Urschrift, lautet: „O, wenn du mir gefallen willst, so laß deinen Argwohn, und ermüde mich nicht mit unerträglichen Zweifeln!" Vitellia strebt nach der Krone, und Sextus soll ihr in diesem Augenblick blos als Mittel zum Zwecke dienen. Nicht Liebe, sondern Ungeduld und Unzufriedenheit über des wankelmüthigen Geliebten Unentschlossenheit spricht aus ihr. Die Arie mußte demnach kein Amoroso werden, sondern eine lebhafte Bewegung erhalten. Quod erat demonstrandum, et inveniendum. —

„Der Mann hat Recht!" urtheilt vielleicht Jeder oberflächlich hin, beim ersten Anschein. Indessen jedes Ding hat ja mehrere Seiten, läßt so, oder so sich betrachten, und es wäre denn doch wohl möglich, der Sache eine andere, und hoffentlich nicht ganz unrichtige Ansicht abzugewinnen. Wir wollen einmal sehen. Wenigstens sei der Versuch gewagt. Sextus, verstrickt in den Netzen seiner von Herrschbegierde entflammten Angebeteten, gleicht einem schwachen, von heftigem Sturmwind leicht bewegten Rohre. Er hängt aus voller Seele an seinem Kaiser, der ihm stets mehr Freund denn Gebieter war, und seine Gewalt würde seine felsenfeste Treue zu erschüttern vermögen. Aber sinnliche Leidenschaft zieht ihn auch unwiderstehlich hin zur Imperators Tochter, deren stolzer Sinn nur nach dem Throne geizt. So schwankt der Willenlose hin und wieder, zwischen Pflicht und Liebesraumel, ein zweiter Aleid am Scheidewege. Vitellia jedoch hat tiefer sein Inneres durchblickt; ihr stehen untrügliche Waffen zu Gebote, nicht Trotz, dem wieder mit Trotz begegnet werden könnte, nicht Zorn oder lautaufbrechender Unmuth, hätten das Ehrgefühl bekämpft; Zärtlichkeit und süße Schmeichelei mußten sein Gewissen einschläfern, und geborsam unterthänig ihren Planen machen. Hat nicht einst Perkules, der den nemäischen Löwen und die lernäische Schlange erlegte, den riesigen Antäus in seinen Armen zerdrückte, die goldenen Hesperiden-Aepfel eroberte, den Tartarus-Wächter ankettete, Dianens Lieblings-Hirsche fieng, und die unglaublichsten Heldenthaten verrichtete, dennoch zuletzt, von Omphale's Rosenfesseln umgarnt zu ihren Füßen, als schmachtender Corydon, am Spinnrocken gesessen? — So durfte auch Vitellia ihres Sieges gewiß seyn, weil der Schwächling nimmer der Geliebten Bitte Widerstand zu leisten vermag. Hatte Mozart daher wohl Unrecht, wenn er zu jenem: Deh se piacer mi vuoi, worin die Sprache das ganze Gewicht ihrer Verführungskunst legte, eine der reizendsten, im unerschöpflichen Uebermaße ihm zu Gebote stehenden Melodien ertönen; nun sollte sein klarer Sinn, sein ächt poetisches Gefühl, das ihm stets den wahren Weg zeigte, nur dies einzige mal ihn irregeleitet haben? — Ob zum wenigsten nicht seine Auffassung die psychologisch Richtigere war? — —

Auch ein, und zwar wahres Geschichtchen aus Beethovens Leben, das wohl wenig bekannt sein, aber nicht wenig zu seiner Charakteristik beitragen dürfte.

Kapellmeister B — n aus B — g hegte lange schon den sehnlichen Wunsch, Beethoven, das Idol seiner gränzenlosen Verehrung, persönlich kennen zu lernen, und benützte einzig zu diesem Zwecke eine im Jahre 1825 erhaltene Urlaubsreise. Eine kleine Meile noch vor Wien, als der systematisch bedächtige Rossebändiger sein ermüdetes Biergespann zu guter Letzt mit einem magern Zmbiß, die trockene Kehle aber durch einen tüchtigen Schluck Gerstensaft erquickte, schlendert B — n indessen voraus, um seinen Blicke das immer mehr sich entfaltende Panorama der herrlichen Kaiserstadt zu gewähren. Da hemmt dessen Scheitte ein auf offener Straße umgeworfener Frachtwagen, zwei Knechte hatten so eben das gebrechene Rad nothdürftig mit Stricken verbunden, und luden, thätig unterstützt von einem fürbaß wandernden Spaziergänger, mit vereinten Bemühen die herabgefallenen Getraidesäcke wieder auf. Auch B — n erachtet es für Nächstenpflicht, nicht müssig zu bleiben; die Geschichte kam bald in Ordnung, und die beiden Nothhelfer gingen zusammen der Stadt zu. Alle Versuche, den Fremden, der gut, doch etwas lästig gekleidet, derb und stämmig gebaut, über die fünfzig hinaus seyn mochte, Rede abzugewinnen, scheiterten; denn er schien äußerst wortkarg, vielleicht wohl gar harthörig. Bei der Linie angelangt, hielt B — n, der hier seine zurückgebliebene Kutsche zu erwarten beabsichtigte, für schicklich, sich zu empfehlen. Verwundrlich blos Pförtschein-haltet warf der Unbekannte leichthin die Frage: wen er zu gewärtigen des Vergnügen gehabt habe? B — n gab ohne Anstand seinen Namen kund; — auf seine bescheidene Gegenfrage aber ward ihm die bis zum Verstummen überraschende, lakonisch trockene Antwort: „Ich heiße Beethoven." — Nun folgte Erklärung auf Erklärung. — B — n, hochentzückt, pries den glücklichen aller Zufälle, welcher ihm schon außer Wiens Mauern das Ziel seines Strebens begegnen ließ, und gestand unumwunden, wie nur Er der Magnet sei, welcher vom fernen Norden hierher ihn gezogen.

Digitized by Google

B—n zeigte viel Vergnügen darüber; rieb recht seelenfroh, unter schallendem Gelächter, sich die Hände, und lud den Reisenden sonder Umstände ein, während seines Aufenthalts bei ihm zu wohnen. Jede Weigerung ward mit Protest zurückgewiesen; der gerade a tempo herantretende Fuhrmann empfing die mit Bleistift geschriebene Adresse zur Ueberdringung des Gepäcks; B—n nahm seinen eroberten Kunstgenossen wohlgemuth am Arm, führte selben durch die Schlangen-Gassen der weitläuftigen Vorstädte nach seiner stillen Klause, und beauftragte den Diener, für die bestmöglichste Bequemlichkeit des Gastes die nöthige Sorgfalt zu tragen. Am nächsten Morgen war es B—n's erstes Geschäft, seinen zuvorkommenden Wirth in dessen Arbeits-Stube zu besuchen; er fand jedoch den Vogel bereits ausgeflogen, und erfuhr, daß der Herr stets mit Sonnenaufgang fort wandere, erst bei eingebrochener Nacht, zuweilen wohl gar nicht heimkomme, alsdann aber zum schreiben sich einschliesse, und für Niemanden zu sprechen sei. So verstrichen 14 ewig lange Tage; immer derselbe Bescheid, immer die alte Leier. — Und so blieb es. Wohl sah B—n viele Merkwürdigkeiten der prachtvollen Residenz; — doch Beethoven's Antlitz hatte er nur einmal erschaut, seine Stimme einmal nur, und nie wieder gehört. Alle Hoffnungen einer freundlichen Annäherung, eines belehrenden Umgangs, waren zu Wasser geworden; der Unsichtbare kam nicht wieder zum Vorschein, — eine undurchdringliche Scheidewand hatte sich aufgethürmt zwischen Wirth und Gast; — die Rückreise mußte angetreten, der Dank aber leider blos schriftlich zurückgelassen werden. —

Ein rührendes Geschichtchen anderer Art, erzählt die Revue et Gazette aus Paris. Gluck's letztes Werk war die Cantate „das Weltgericht." Er sann lange darüber nach, ob und wie er unsern Herrn Christus wohl darin singend vorführen solle und dürfe. Ein Streit entstand sogar darüber mit einem Andern. „Nun — sagt endlich Gluck — so will ich selbst hingehen und ihn fragen, wie er wohl gesungen haben würde, wenn er hätte singen sollen das Mächtige, Einzige, was er schuf," und — kaum war „das Weltgericht" fertig, so gieng er in der That, aber unfreiwillig hinüber in jenes Reich, von wo uns jedoch seine Kunde werden soll, bis wir selbst es schauen und durchwandern.

Schon einmal theilte ich kleinere Bruchstücke aus dem namenlosen Büchelchen mit, das 1787 unter dem Titel „Fragmente über die praktische Musik" erschien und in Wahrheit des praktisch Nützlichen und Guten, auch für die heutige Zeit noch gar Viel enthält, und ich schlage wiederum auf und lese pag. 87 ff. wörtlich wie folgt, und was einem Jeden, den es betrifft, zum Bedenken hier wiederholt seyn mag: „Einer der größten Fehler bei öffentlichen Musikaufführungen ist, daß man gleich vor dem Anfange derselben, wohl erst, wenn alle Zuhörer schon anwesend sind, die Instrumente stimmt, was sehr unbescheiden und für jene beleidigend ist, da man sie nicht würdigt, etwas früher als sie zu erscheinen. Man sollte zum wenigsten eine Viertelstunde eher zusammen stimmen, die Instrumente dintegen, und Nichts von denselben hören lassen, um die Zuhörer desto mehr zu überraschen. Noch schimmer aber wird der Fehler, wenn ein jeder Musiker vor dem Anfang auch noch Passagen aus seiner Stimme herspielt, bläst oder singt, um auch seine Fertigkeit oft, um sich zu zeigen, und so zwar, daß man glauben sollte beim Eintritte in den Saal, es wäre hier eine wilde Vogelbeere oder eine Judenschule. Wie sehr diese Kleinigkeiten die Ohren beleidigen, wohl auch bei Manchem die Brust, empfindet jeder Anwesende, da es oft so stark ist, daß man, um ein Wort zu sprechen, aus dem Salon gehen muß, um sich nicht durch das viele Schreien eine Lungenentzündung zuzuziehen. Das ist aber nicht das Einzige. Die Musik verliert viel von ihrer Wirkung und gewinnt hingegen bei dem Gegentheile außerordentlich. Denn das Stück, welches auf einmal, ohne vorher einen Ton gehört zu haben, anfängt, überrascht den Zuhörer auf eine so bewundernswerthe Art, macht einen so heftigen Eindruck auf die Seele desselben, daß er ihm sogleich seine ganze Aufmerksamkeit schenkt. Der Anfang, wenn das Stück rasch seyn muß, gleicht einem Donnerwetter, und ist so wirksam, daß geschmackvolle Zuhörer gerne ihre Eroberungen fahren lassen, mit denen sie eben in Traktaten begriffen sind."

Unser verehrliches Mitglied Dr. A. Gaiby schreibt mir vom 5. d. aus Hamburg: „der Norddeutsche Musikverein, dessen endliche Constituirung bevorsteht, hat mir Viel zu schaffen gemacht. Das erste Fest fand in Lübeck statt, und Alles ist über alle Maaßen gut abgelaufen. Die Aufnahme der fremden Gäste war ausgezeichnet. Es war eine allgemeine Freude und Begeisterung. Auch war unser Fr. Schneider als Ehrengast da. Dahlmann auf seiner Durchreise nach Kiel wurde gefeiert. Zauberhaft, mährchenhaft war die Dämmerfahrt nach Travemünde auf drei Dampfschiffen, welche Segelschiffe ins Schlepptau genommen hatten. Die Einrichtung des Zelts daselbst, in welchen an 20 Tafeln à 40 Couverts, die von einem Kreise gleich Sonnenstrahlen ausliefen, gegen 800 Menschen speisten und wo die Fröhlichkeit ihren Culminationspunkt erreichte, war — denken Sie sich das Andere. Nächstens einen ausführlichen Bericht darüber."

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

Bei Rostosky und Jackowitz in Leipzig erschien so eben in Commission:

Katholisches

Gesang- und Gebetbuch

für

den öffentlichen und häuslichen Gottesdienst,

zunächst

zum Gebrauche der katholischen Gemeinden

im Königreiche Sachsen.

Nebst vollständigem Melodienbuch.

Mit Genehmigung des hohen katholisch-geistlichen Consistoriums in Dresden.

8. 32 Bogen, Druckpapier 20 Gr., Schreibpapier 1 Thlr. 4 Gr.

Choral-Melodien

zu dem katholischen Gesang- und Gebetbuche

für den öffentlichen und häuslichen Gottesdienst,

zunächst

zum Gebrauche für die katholischen Gemeinden

im Königreiche Sachsen.

qu. 4. 21½ Bogen, geh. im Umschlag. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

oder 8. 4 30 kr.

Ein Werk, das seinem Zwecke so vollkommen entspricht, muß allen betreffenden Gemeinden eine höchst willkommene Gabe sein. Damit aber kein Wunsch unerfüllt bleibe, ist mit dem Gesangbuche zugleich ein vollständiges, überaus sauber gestochenes, Choralbuch erschienen, das auf die würdigste Weise sämmtliche Gesänge mit Melodien versieht, und ganz geeignet ist, einen rein-kirchlichen und doch dabei volksthümlichen Gesang in der Gemeinde zu begründen. Dasselbe ist überdem durchaus vierstimmig gesetzt, so daß die Gesänge ebensowohl von einem Sängerchore allein, als von der Gemeinde unter vollstimmig-harmonischer Orgelbegleitung vorgetragen werden können. Es bedarf in der That nichts, als daß man sich mit beiden Werken selbst bekannt macht, — und man wird ihnen die verdiente Anerkennung aus voller Ueberzeugung zollen.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 2. 6 kr. oder Thlr. 1. 19.

Erster Jahrgang. Nr. 23. 5. September 1839.

Ueber die Volks-Note oder Tonzifferschrift in Volksschulen *).

Vom Universitätsmusikdirector J. Bilcher in Tübingen.

Im süddeutschen Schulboten vom 24. Februar d. J. wird eine durch Herrn Schullehrer Auberlen in Fellbach verbesserte Tonzifferschrift (bis jetzt Klett'sche Volks-Note) in Vorschlag gebracht und ein Probeblatt mit einem vierstimmigen Liede in Noten und in genannter Tonzifferschrift beigegeben. Einsender dieses, der bereits seit mehr als 30 Jahren sämmtliche Verfahrungsarten im Volksgesange, die ihm zu Gesicht gekommen sind, geprüft und angewendet hat, gehört zu denen, welche bei diesem Unterrichte die Noten vorziehen, wobei jedoch die Zahl als Versinnlichungsmittel der Tonverhältnisse nicht ausgeschlossen ist. Bevor er sich indeß auf die verschiedenen Ziffergesang-Methoden näher einläßt, kann er nicht umhin, in dieser Beziehung erst einige Erfahrungen mitzutheilen, die er theils da, wo die Melodien bloß in Ziffern gesungen werden, theils da, wo mehr die Noten im Gebrauche sind, gemacht hat. Es ist ihm nämlich neben so vielen andern Mängeln der Tonzifferschrift-Methode, von denen hier die Rede seyn wird, auch der noch nie öffentlich ausgesprochene Hauptfehler aufgefallen, daß in jenen Schulen nicht selten ein widerlich klingender Gesang herrscht, der sich sogar bis in die Kirche erstreckt, und welcher von nichts Anderem herrührt, als von dem übermäßigen Ziffersingen. Dieß hat aber seinen Grund in Folgendem. Bekanntlich ist der Buchstabe i in den meisten bei dieser Methode vorkommenden Zahlwörtern (von 1 bis 8) enthalten, wozu sich noch das ü in fünf gesellt, welches man leider ebenfalls als i noch häufig aussprechen hört. Durch das ewige Singen dieser spitzigen Laute nun gehen aber dieselben (namentlich aber auf dem Lande, wo das Volk ohnehin geneigt ist, im Gesange bei Doppel-Vocalen, z. B. in Zeit, fälschlicher Weise immer zu schnell auf den zweiten Vocal überzuspringen und auf ihm zu verweilen) gar gerne und unvermerkt in Nasentöne über, daher so oft der spitzige, unangenehm scharfe und näselnde Ton im Gesange jener Schulen, den ein gesundes Ohr nicht auszuhalten vermag, und woran Lehrer und Schüler so gewöhnt sind, daß sie das Wahre vom Falschen nicht mehr zu unterscheiden wissen, was aber dem sachkundigen Beobachter — zumal dem fremden — sogleich auffallen muß *). In Schulen hingegen, wo neben den Ziffern vorzugsweise die Noten mit dem Vokal a oder der Sylbe la getrieben wurden, war gewöhnlich der Gesang von vollerem und dabei angenehmerem Klange und daher für's Gehör und Gefühl auch um so wohlthuender und erbaulicher. Daß ein solcher Gesang tonvoller war, hat seinen natürlichen Grund im öftern Gebrauch des Vokals a, welcher sich bekanntlich am meisten dazu eignet, der Stimme Fülle und zugleich Weichheit zu geben.

Aber nicht nur durch einen schöneren Gesang, sondern öfters auch durch bedeutende Singfertigkeit in der bisherigen Notenschrift, verbunden mit der Ziffer, haben sich mehrere dieser Schulen ausgezeichnet, und Einsender könnte manchen Schullehrer und manchen Geistlichen nennen, welche ihre Schuljugend eben so weit, oder noch weiter, als selbst die besseren Zahlisten ohne Notensystem im Gesange gebracht haben. Daß überhaupt auch unter dem Volke, in und außer der Schule, Bedeutendes mit den Noten geleistet werden könne, sobald der Lehrer keine Scheu vor denselben zeigt und mit ihrer Sache vertraut ist, — davon dürften wohl die zahllosen Liederkränze im deutschen Vaterlande und oft so viele Hunderte von Sängern bei Liederfesten zeugen. Es ist ferner bemerkenswerth, wenn bei größeren Musikfesten, z. B. einer Aufführung von Händels Messias (Hechingen September 1837), außer den Erwachsenen aller Stände, auch die Kinder mehrerer Schulen von nah und fern Theil nehmen, welche diese schweren Chöre und Fugen mit Präcision sangen, wovon Einsender dieses sich selbst überzeugt hat. Man darf mit Gewißheit annehmen, daß die Zahlisten bei demselben Fleiß und Eifer das Nämliche,

*) Auch in dem neuesten Hefte der Blätter aus Süddeutschland ꝛc. abgedruckt.

*) Ich gebe zu, daß vielleicht gewandte Lehrer, wenn sie zugleich Geschmack im Gesange haben, diesen Fehler im Ziffergesange, wenn auch nicht ganz, doch zum Theil vermeiden können, allein ihrer mögen wenige seyn. Wie man überhaupt die Vokale beim Gesange in Volksschulen, so wie in den Kirchen, häufig aussprechen hört, habe ich in der kleinen Gesangslehre meines dreistimmigen Choralbuche (Tübingen bei Laupp) angeführt. Es kann nicht genug Aufmerksamkeit auf diesen Punkt verwendet werden, da bekannt ist, wie auch die schönste Stimme mit schlechter Aussprache im Gesange doch nur zurückstoßend wirkt, und es sei daher dem diesjährigen württembergischen Kalendermann, welcher auch einmal in dieser Beziehung unter der Aufschrift: „Die Magd in der Oper" ein wahres Wort gesprochen, hiemit herzlicher Dank gespendet.

Digitized by Google

oder noch weit mehr, mit den Noten erreichen würden, und daß es um den Gesang überhaupt besser stünde, wenn die Noten allgemeiner in den Volksschulen im Gebrauche wären. Obschon kleine einfache Ziffer-Melodien für die untersten Classen sich gebrauchen lassen, so wird man doch im Großen (s. oben genanntes Blatt des Schulboten) mit dieser Methode, ohne Notensystem, nie etwas ausrichten. Nur auf dem Notensystem ist der Lauf einer Melodie, ihr Steigen und Fallen, recht anschaulich. Auf dem Ziffersystem (ohne Notenlinien) hingegen, wo die Melodie in wagerechter Linie fortläuft, muß der Schüler ihr Steigen und Fallen erst durch Zahlen berechnen (wie kann da beim Choralgesange und andern religiösen Liedern und Weisen mit Andacht gesungen werden?) — Dort, auf dem Notensystem kann er mehrere Takte mit einem Blicke übersehen lernen, hier aber, wo jede einzelne Note, oder vielmehr ihre Ziffer mit mehreren Strichen umgäunt ist, — der vielen Punkte, Bogen und Komma's nicht zu gedenken, um nur eine punktirte Achtels- und Sechzehntelsnote z. B. $\boxed{5,.4}$ zu bezeichnen*) — hier darf er froh seyn, wenn er nur einige Ziffern überschauen lernt**).

In Beziehung auf das dem Schulboten beigelegte Musikblatt sagt Herr Pfarrer Klett (in Dellingen bei Kirchheim a. d. T.) in einem Gutachten über die oben genannte Tonzifferschrift: „das Probeblatt der Auberlen'schen Arbeit liegt vor mir, und schaut mich an als ein Mannigfaltiges von errungenen Zwecken in tadelloser Einheit.“ So sehr ich nun Herrn Auberlen als einen sonst gewandten Musiker schätze, so kann ich doch nicht umhin, hiebei die Bemerkung zu machen, daß von der Melodie dieses Probeblatts schon die Takte 7 und 8 des ersten Theils, welche von B- nach F-dur ausweichen, eben nicht tadellos bezifferet sind. Als ich einige nach Noten unterrichtete Schüler (wobei die Zahl nur als erläuterud dazwischen tritt) diese Stelle nach der Auberlen'schen Bezeichnungsart zur Probe in Zahlen singen ließ, riefen sie sogleich: „hier geht es ja in eine andere Leiter über, und wir müssen noch in den Ziffern der vorigen singen!“ Herr Auberlen muß also, um consequent zu seyn, da er einmal zu wechseln versprochen hat, an dieser Stelle eben so gut sich dazu entschließen, als er es in der darauf folgenden gethan. Es war freilich bequemer, erst nach erfolgter Ausweichung, mit Beginn des neuen Abschnittes in F-dur, die Wechselzahl zum Umziffern aufzustellen, allein damit ist die Sache nur bald abgemacht und der rechte Moment einer Hauptmodulation in die Dominante zu umziffern versäumt. Sobald bei einer Ausweichung der erhöhte siebente oder schlußfallmäßige Ton der neuen Tonart in irgend einer Stimme sich zeigt, kann nicht mehr in den Ton- und Zahlenverhältnissen der vorigen weiter gesungen werden. Um es genau zu nehmen, hätte aus diesem Grunde auch im sechsten Takte des zweiten Theils, wo die Melodie schon im fünften Takte durch das aufgelöste h nach e-moll übergeht, umziffert werden müssen. Denn, wenn die Ziffermethode dazu vorhanden ist, die Tonverhältnisse der Dur- und Moll-Melodien immer richtig darzustellen, so muß sie auch einzelne in Durmelodien enthaltene Mollsätze richtig bezeichnen. Eben so wäre im neunten und zehnten Takt des zweiten Theils der Melodie, wo namentlich durch die Bässe eine Ausweichung nach Es-dur statt findet, abermals die Umzifferung nöthig gewesen, denn es will dem Sänger eben nicht behagen, Es-dur in den Zahlen-Verhältnissen von B-dur singen müssen.

Daß Herr Auberlen derjenigen Zahl, welche ausweicht, (Takt 7 im ersten Theil und Takt 5, 6 und 9 im zweiten Theil) ohne Weiteres ein Sternchen beifügt, ist ganz den Grundsätzen der bessern Ziffer-Methode entgegen, indem, abgesehen von der Ausweichung, eine so erhöhte und vertiefte Zahl das Verhältniß des halben Tones im Fortschreiten durchaus nicht ausdrückt. In dieser Beziehung war im Grunde die sonst eingeschobene Sieben (= 7 =) noch besser, wenn es gleich, von einer andern Seite betrachtet, wieder ebenso mangelhaft war, als die hier besprochene Verfahrungsart. Hätte Herr Auberlen an den eben bezeichneten Stellen richtig umziffert oder gewechselt, so wären diese Sternchen von selbst weggefallen, denn bei der wahren Bezifferung bedarf es am Tonschlusse nur der Ziffern 7, 8, ohne Beifügung eines ♯ oder ♭. Diese so mit Sternchen erhöhten und vertieften Töne müssen daher geradezu mechanisch eingeübt werden, und somit wäre also, gegen die Noten betrachtet, hier nichts gewonnen, nichts erleichtert. Man sollte aber doch in diesem Punkt die Verlegenheiten nicht vermehren, da ohnehin bei den verschiedenen Gesang-Methoden überhaupt noch Einiges zu thun übrig bleibt, wobei das Einüben so ziemlich an's Mechanische gränzt. Ich meine diejenigen chromatischen Töne einer Melodie, durch welche keine Ausweichung herbeigeführt wird, und für welche bei der bessern Methode des „halb,“ auf- und abzeigend, nämlich: 1 halb 2; 6 halb 5 (e, eis, d; a, as, g) als ganz passend erfunden wurde.

Würde nun die Melodie des Auberlen'schen Probeblatts auf die angegebene Weise bezifferet, überall an genannten Stellen die Wechselzahl als Leitstern aufgestellt, so dürfte alsdann die Frage entstehen, ob sie durch diese Verbesserung nicht um so schwieriger für den Schüler geworden

*) Siehe die Ziffer-Melodie des oben genannten Probeblatts, welche auch hinsichtlich der gerühmten Raumersparniß nichts vor den Noten voraus hat, indem sie eben so viel Raum einnimmt, als gegenüber in Noten.

**) Eine andere Tonzifferschrift bringt Herr Pfarrer Gußmann (in Atenstieg, Dorf) in den süddeutschen Blättern für das Volkserziehungs- und Volksunterrichtswesen Jahrg. II. Heft 1 und 2 in Vorschlag, bei welcher die Ziffern, auf das bisherige Liniensystem gestellt, die Noten vertreten, wobei jedoch auf den gewöhnlichen Taktstrichen, die bridehalten sind, noch so viele kleinere Striche, Punkte und Rullen zur Bezeichnung der Kürze und Länge der Töne, Pausen u. s. w. gebraucht werden, daß die Noten, zu denen Herr Gußmann nur noch wenige Schritte hätte, sich wenigstens dem Auge einfacher und deutlicher darstellen. Er wechselt ebenfalls, wie die verbesserte Bollenote, bei Ausweichungen, ob überall richtig, wird sich erst an den Melodien zeigen, die er herauszugeben beabsichtigt. Für die Ausweichungen und das Geschäft der Umzifferung überhaupt, räumt er den bisherigen 5 Notenlinien (in seiner mit vieler Sachkenntniß geschriebenen Abhandlung) den Vorzug vor den übrigen Zahlenmethoden ein. (Mehr über diese Methode, insbesondere über ihre Beziffeeung der Mollmelodien, weiter unten.)

Digitized by Google

wäre? Doch dies wird immer das Schicksal dieser Methode (ohne Notensystem) seyn. Je mehr man sie von ihren Schlacken reinigt, um so schwieriger wird sie in der Ausübung sowohl für den Lehrer als für den Schüler. Dies ist namentlich nicht nur bei allen Moll-Melodien, sondern auch bei solchen Durmelodien, welche Mollstellen enthalten, der Fall. Will man hier die Bezifferung einigermaßen richtig durchführen, so ist des Wechselns und Umziffernd und somit der Schwierigkeiten kein Ende. Man würde dergleichen Melodien viel leichter nach Noten einüben, wobei die Zahl an schwierigen Stellen immerhin gebraucht werden könnte. So lange daher die Umzifferung, oder der Wechsel der Zahl bei Ausweichungen, nicht tadellos, und zugleich nicht leichter als bisher vollführt werden kann, ist die Methode, ganze Melodien in Moll und Dur, ohne Notensystem, durch bloße Ziffern darzustellen, verwerflich*).

Eben so wenig kann ich der Gußmann'schen Methode beistimmen, welche auf das bisherige Liniensystem bloß die Ziffern, ohne Noten, stellt (s. die frühere Anmerkung hierüber), weil hiedurch der Lehrer 1) an eine consequente Umzifferung durchaus gebunden wäre, was doch Manchem nicht zusagen dürfte **). Es sollte bei diesem Unterricht immer noch eine gewisse Freiheit für den Lehrer und Schüler statt finden, und ich halte es keineswegs für einen Fehler, vielleicht in mancher Hinsicht für einen Vortheil, den Schüler in der Singstunde nicht fortwährend rechnen, sondern zuweilen auch errathen zu lassen. 2) Erscheint (wie in jener früheren Anmerkung bereits gesagt worden) die rhythmische Bezeichnung dieser, wie überhaupt aller Tonziffer-Methoden, dem Auge nicht deutlich und einfach genug; es ist Alles zu hell, es fehlt zu diesem Licht der Schatten (man betrachte die Gußmann'schen und Aubertschen Musikbeilagen), die Noten treten viel deutlicher hervor und sind deswegen zum schnellen Ueberschauen geschickter. 3) Bezeichnet Herr Gußmann, so wie die verbesserte Volksnote, die Mollmelodien aus der verwandten Durleiter, was ich aus Gründen verwerfe, wie ich später zeigen werde.

(Fortsetzung folgt).

*) Rousseau, welcher 1742 das Ziffernsystem zuerst erfand, aber bald die Unzulänglichkeit desselben einsah, mag wohl auch an die Schwierigkeiten der wahren Umzifferung, so wie an die Schwierigkeiten der wahren Mollbezeichnung gedacht und eben deswegen seine Erfindung nicht weiter verfolgt haben. S. das obengenannte Blatt des Schulboten.

**) Beispiele über die wahre Umzifferung in einem späteren Abschnitte dieser Abhandlung.

Kritik.

Berlin bei Bote und Bock: Trois grandes Sonates pour le Pianoforte, composées et dediées a Monsieur L. Berger par Fr. Ed. Wilsing. Op. 1. Nr. 1. 2. 3. Propriété des éditeurs.. Preis jeder Nummer 1 Rthlr.

Als das erste öffentliche Werk des jungen Componisten kündigen die drei Sonaten sich an, und in der That verdienen sie als solches alle Beachtung, und nehmen uns auf eine sehr empfehlende Weise für das Talent, ja den Beruf des Verfassers zur Composition ein. Ich kenne Männer, welche einen bedeutenden Rang unter den Tonsetzern Deutschlands jetzt einnehmen, aber nicht mit so freundlich-stolzer, befriedigter Miene auf das Produkt zurücksehen dürfen, durch welches zuerst sie sich eine Bahn in die Oeffentlichkeit brachen, als Hr. Wilsing unbezweifelt es einst thun und mit Recht auch können wird, und das, diese Erfahrung und dieses Verhältniß, läßt uns in Wahrheit denn bis zu jenem Einst, von vorliegendem ersten Werke des Verfassers aus- und angerechnet, noch viel Gutes, Schönes und Großes selbst, bei sonst nur einigermaßen glücklichem Zusammentreffen der Umstände, und wenn wirklich seine andere geübtere und energischere Kraft Theil an den drei Sonaten hatte, von seinen dadurch offenbar kundgegebenen glänzenden Fähigkeiten erwarten. Die letzte Bedingung, an welche sich diese meine Hoffnung knüpft, verstehe man nicht falsch. Hr. Wilsing hat diese seine drei Sonaten dem bekannten und vor Kurzem leider, für die Kunst wie für ihn selbst nur zu früh, dahingeschiedenen, bewährten Meister Ludwig Berger gewidmet; ich kenne Hrn. Wilsing nicht, und von seinen äußeren Lebensverhältnissen ist mir schechterdings nichts Näheres bekannt, als daß er in Berlin lebt; aber schaue ich aufmerksam die Sonaten durch, so wollen mancherley charakteristische Annäherungen mich fast vermuthen lassen, L. Berger sey sein Lehrer gewesen, und sollte da nicht der Fall gebacht werden können, daß an das erste für die Oeffentlichkeit bestimmte Werk des Schülers der erfeute Meister den letzten Feilstrich anlegte? — Gewiß, und auch bei offenem Bekenntniß der Thatsache hätte diese weiter Nichts auf sich und schmälerte die produktive Kraft des jugendlichen Talents an und für sich durchaus nicht: nur betreff des Grades seiner Entwickelung fühlten wir uns alsdann in einiger Ungewißheit. Indessen streiten gegen diese Annahme doch auch wieder einige Mängel der Form, die sich in den Sonaten, theils hinsichtlich der Entwickelung und Durchführung einzelner musikalischer Gedanken, wie theils der ganzen epischen Haltung in Anlage und Ausarbeitung, nicht verkennen lassen, und die ein Meister, so durchbildet, allseitig streng und gewissenhaft, wie Berger, bei letzter Censeltur sicherlich nicht hätte passiren und vorhanden bleiben lassen. Die Erwähnung dieser Mängel, die weiter darzulegen es hier nur an Raum gebricht, auch für diesmal nicht meine Aufgabe seyn könnte, da eine ausführliche Charakteristik und Zergliederung der Sonatenform dadurch nothwendig würde, soll übrigens auch keineswegs zur Minderung und Herabstimmung meines vorhin schon angedeuteten allgemeinen Urtheils über die Leistungen des Hrn. Wilsing dienen: im Gegentheil muß ich mich geneigt fühlen, diese seine Sonaten geradezu den besseren neueren Werken solcher Gat-

Digitized by Google

dar. Zu früherer Zeit ſtand die Leitung der Muſik unter den zwei Cantoren der ſtädtiſchen Hauptkirchen, denen die Einübung und Aufführung der Kirchenmuſiken mit dem Schülerchor und den Stadtmuſikern oblag; dadurch wurden aber die geringen Kräfte nicht allein ſehr zerſplittert, ſondern manche Zwiſtigkeiten, aus Rivalität entſprungen, griffen gar oft ſtörend in das Ganze ein, was zur Folge hatte, daß jene beiden Cantorate der Stadt im Jahr 1821 in ein Muſikdirectorat vereinigt wurden, ſo daß der Schülerchor und die Stadtmuſiker von da an nur unter einer Leitung ſtanden. Von jetzt an geſchah auch mehr für weltliche Muſik, denn wenn vorher höchſtens nur Tanzmuſik oder kurze Muſikſtücke, gewöhnlich begleitend den Geſang, die Abendunterhaltungen im Winter ausgemacht hatten, wobei es auch kam, daß ſelten ein fremder Künſtler hier Glück machte, ſo wurden nun durch den Muſikdirector auch Concerte veranſtaltet, und der Sinn für weltliche Muſik unbeſchadet der geiſtlichen rege gemacht. Außer der Aufführung der Concert- und Kirchenmuſik iſt der Muſikdirector verpflichtet, den Muſikunterricht am Gymnaſium und Seminar zu ertheilen. Auch ſteht derſelbe jetzt noch an der Spitze eines vor mehreren Jahren gegründeten Geſangvereins, wodurch er in den Stand geſetzt iſt, von Zeit zu Zeit, mit Hinzuziehung des Schülerchors, Oratorien und größere Geſangſtücke zu Gehör zu bringen. So ausgerüſtet, leiſtet Mühlhauſen in muſikaliſcher Beziehung manches Gute, alſo, daß es vor Städten gleichen Ranges nicht zurückzuſtehen braucht, wenn vielleicht auch andere Mühlhauſen gleich ſtehende Städte noch ein Militär-Muſikchor voraus haben. Denn der Mangel an der ſo nöthigen Fülle in den Inſtrumenten wird bei größern Aufführungen durch die Hilfe der nahe gelegenen, nicht unbedeutenden Städte Sondershauſen und Langenſalza, ſo wie auch Göttingen, zum Theil ſelbſt einiger Dörfer, in denen noch die Kirchenmuſik sorgſam gepflegt wird, zur Genüge erſetzt, ſo daß es dem Muſikdirector Beutler möglich wurde, im Jahre 1833 in Mühlhauſen ein größeres Muſikfeſt zu Stande zu bringen, welches nicht nur öffentliche Anerkennung gefunden hat, ſondern bei welchem ſich auch in Mühlhauſen ſelbſt ein gaſtlich ſchöner Sinn und gefällige Bereitwilligkeit zur Förderung des Guten und Schönen gezeigt hat. Es wurde auf dieſem Muſikfeſte, außer mehrern namhaften Werken, die Schöpfung von Haydn aufgeführt, worauf alsbald der Anſchluß der Stadt ſelbſt an den Elbmuſikverein erfolgte. Den für Erweckung einer regen Theilnahme an Muſik unermüdeten Beutler ereilte über der ſchon angekündigten und wohl eingeübten Aufführung des Requiem von Mozart am 24. Juni 1837 der Tod, und es war dem Unterzeichneten von der Vorſehung vorbehalten, ein Jahr ſpäter dem verblichenen Vorgänger jene berühmte Seelenmeſſe unter zahlreicher Theilnahme, mit Benutzung oben genannter Kräfte, zu ſingen. Der Unterzeichnete hat ſeit ſeinem faſt zweijährigen Hierſeyn fortgefahren, in dem Geiſte, wie ſein Vorfahrer, zu wirken und erfreut ſich eines geſegneten Erfolgs. Mit einheimiſchen Muſikern und Dilettanten veranſtaltete er Kirchenmuſiken und Wintereonzerte, und führte außerdem mit Hinzuziehung benachbarter Künſtler am 19. Juni d. J., neben einigen Sätzen aus Paulus von Mendelsohn-Bartholdy, den Oſtermorgen von Neukomm, in der für Muſik äußerſt vortheilhaft erbauten ehemaligen Jacobikirche auf. Obgleich nicht zu leugnen iſt, daß das Ensemble bei einem aus ſo verſchiedenartigen Maſſen zuſammengeſtellten Orcheſter die ſchwierigſte und doch immer die höchſte Aufgabe jeder Aufführung iſt, ſo bleibt doch das Streben, daſſelbe zu erreichen, dankenswerth, und erfreulich iſts immer, wenn nur etwas darin erreicht wird, und um ſo lohnender für den, deſſen eifrigſtes Bemühen es iſt, das zu erreichen, was unter ſolchen Umſtänden ſich erreichen läßt. Auch bleibt beim Blick auf die Anerkennung künſtleriſchen Strebens, Seitens der Theilnahme des Publikums, in Erwägung der größtentheils auf materielle Intereſſen eine ſich von Oekonomie nährenden und meiſt nur darauf hingewieſenen Mittelſtadt, Manches zu wünſchen übrig; doch leidet die Kunſt keinen Stillſtand, denn ihr Element iſt Bewegung und ihre Zukunft von oben. Sind doch auf Dörfern in unſrer Nähe ſchon ſeit Jahren nicht unbedeutende Concerte gegeben worden, die den Unterzeichneten, in Berückſichtigung der Kräfte, durchaus nicht unbefriedigt gelaſſen haben, beſonders da einige Inſtrumente recht gut beſetzt waren; wie ſollte denn nicht zu erwarten ſtehen, daß in Mühlhauſen der Kunſteifer immer höher ſteigen, und die ſo nöthige Anregung von Außen, durch Anerkennung und rege Theilnahme, lebhafter ſich zeigen ſollte? Drum ſei unſer Grundſatz und Streben: Auf! Mit Kraft und Ausdauer ſei er erklommen der ſteile Pfad zum hohen Berge, dem freundlichen Muſenſitze, um nach Apolls göttlicher Lyra die Saiten zu ſtimmen.

A. W. Thierfelder, Muſikdirector.

Feuilleton.

Wie thätig die Notenpreſſen im erſten Vierteljahre dieſes Jahres geweſen ſind, habe ich früher ſchon angezeigt; im verwichenen zweiten Vierteljahre nun, von April bis Julius, ſind wiederum nicht weniger als 640, ſage ſechshundert und achtzig Werke und Werkchen gedruckt worden, darunter ſechs theoretiſche, und unter den Compoſitionen 26 für Orcheſter, 46 für Violine, 10 für Violoncell, 1 für Contrabaß, 24 für Flöte, 11 für die übrigen Blasinſtrumente, 7 für Guitarre, 5 für Harfe, 334 für Pianoforte, 6 für Orgel, 28 für Kirchengeſang, 6 für Concertgeſang, 30 für mehrſtimmigen Geſang, 23 für die Oper, 111 Hefte einſtimmiger Geſänge, und 4 Defte Singübungen. Stellen wir eine Vergleichung mit der frühern Summe an, ſo iſt in der Zahl wohl wenig Unterſchied, aber das in dieſem Vierteljahr weit mehr Gediegenes zur Welt kam, als in dem vorhergehenden, läßt ſich nicht läugnen, und unſere Preſſe beſitzt ſich ſonach auch qualitativ im Zunehmen. Beſonders hat die Compoſitionsliteratur für die einzelnen Inſtrumente und für die Kirche ſehr gewonnen; während der eigentliche polyphoniſche Satz, ſo wie die Oper noch immer nicht recht gedeihen will. Eine charakteriſtiſche Ouverture zu Shakespeare's Macbeth von R. L. Pearſall, und Berlioz's Ouverture zu Waverley ſind wohl die einzigen unter jenen 26 Werken dieſer Art, die Erwähnung verdienen, und von den Opern mag Adams „Brauer von Preston“ und Mereadante's „Rebenbuhlerin“ (beide im Clavierauszuge) genannt werden. Dagegen ſtuteten für Violine Spohr und Mendelsohn Quintette und Quartette, Lipinski, Kalliwoda, Alex. Rolla, Ries, Panofka Soloſätze; für Violoncell Romberg und Doyauer (Bohrer's Rondo op. 23 hätte entbehrt werden können); für Flöte Fürſtenau, Kummer, Soußmann und

Digitized by Google

Tulou; für Oboe und Clarinette Brod; für das Pianoforte noch ein Hummel, Bertini (herrliche Sextetten), Mendelssohn-Bartholdy, und in Schulen für dasselbe Czerny, Hünten und Cramer; für die Orgel ein Rink, und für die Kirche in größeren Gesangswerken ein Fr. Schneider, Mendelssohn und Schicht, wenn dieser auch nur durch neue Ausgaben früher gedruckter Motetten. Den dunkelsten Schwarm bildet die kleine Gesangsliteratur: ein wahres musikalisches Kakidoskop, wenn wir den Rester der Extratanz dabei in Anschlag bringen. Daß des kürzlich verstorbenen Kretschmer's Volksliedersammlung nicht unterbrochen werden, und auch Silcher seine frühere Thätigkeit auf diesem Gebiete nicht einstellen möchte, wünschen mit mir wohl Viele. Und so wollen wir abwarten, was im nächsten Vierteljahre zu berichten sein wird. Dann steht uns aber auch ein allgemeiner Jahresbericht noch bevor, und solchen denke ich zu einer großen General-Revue umzugestalten.

Wie ich prophezeihte, schlägt Hr. Ritter v. Gottfried Weber wirklich in dem neuesten Hefte der Cäcilia einen gewaltigen Lärm über die vorgefundene angeblich Originalpartitur des Mozart'schen Requiems, und die Ihs, Meiner, Mir, Mich durchschallen im mächtigen Chorus die Welt; aber — zu früh geschossen, hat noch niemals getroffen: hätte Hr. Weber doch einige Geduld haben und die Mosel'sche Schrift erst abwarten wollen. Merkwürdig groß und schwarz sind die Worte gedruckt, und man sieht's ihnen an, wie voll Hr. Weber den Mund genommen haben würde, hätte er sie sprechen sollen: „Es ist nunmehr ans Tageslicht gekommen! die Mosel'sche Ankündigung verkündet der Welt die hocherfreuliche Nachricht und Beurkundung, daß diejenigen Schriftsteller, welche, wie z. B. Süßmayer und Gerber, uns berichtet haben, Mozart habe sein Requiem nicht fertig gebracht, uns falsch berichtet haben; daß er dasselbe ganz wie ich es vermuthet und als kaum zu bezweifelnde Gewißheit behauptet habe, allerdings fertig gebracht hatte" rc. Man sieht wie er, nach empfangener Nachricht des Funds,

weiter schrieb: „Wenn wir bis jetzt, acht und dreißig Jahre lang, vor der Wunderherrlichkeit, welche selbst aus der Süßmayerschen Nachdichtung jedenfalls so siegreich und so herrlich hervorstrahlte, entzückt und anbetend niedergekniet: — wie viel, wie noch unendlich wunderherrlicher muß nun vollends das seyn, dem wir aus Peren v. Mosels Hand nunmehr entgegensehen dürfen!" — Man denke sich den europäischen Jubel, mit welchem die Erscheinung aufgenommen werden wird; man denke sich den Jubel, wenn wir das Werk nun endlich nach Mozarts eigener Beardeitung werden anfühdren hören! wozu sich dann, wie natürlich, jede Musikdirection mit dem allerhöchsten Eifer dreilen wird!" u. s. w. — Und hier hatte ich die Absicht, zu fragen, was nach solchem dohnlächenden Jubel und jubelnden Hohngelächter der Hr. Weber wohl sagen wird und sagen kann, wenn Mosel's bekannte Schrift wirklich erscheinen?

In demselben Hefte der Cäcilia lesen wir auch folgenden possierlichen Nekrolog, gerichtet an die Leser des „Gesellschafter" und des „Minnesänger" (zwei bisher bei Schott in Mainz erschienene Unterhaltungsblätter): „Verehrte Leser und Leserinnen! leider habe ich Ihnen eine Nachricht zu ertheilen, die (wie ich zu hoffen wage) vielleicht Manchem von Ihnen sehr freudenleer und leidvoll klingen wird; legen Sie gleich mit Trauer an und beklagen Sie das Erde des Gesellschafters und Minnesängers! Noch in der Blüthe ihrer Jugend und mitten auf der Bahn ihres guten Strebens wurden sie von dem unerbittlichen Tode hinweggerafft. Sie starben an einer Krankheit, für welche weder Verleger noch Redakteur ein Heilmittel aufzufinden vermocht hatten, und an welcher schon unzählige wichtigere Personen gestorben sind. Beide waren ein Paar gute, harmlose heitere Gesellen, um die es wahrlich Schade ist, die wohl einiges Talent hatten, an deren Erziehung ich rastlos gearbeitet hatte. Sie wurden von ihren ehrenwerthen Verlegern auf das Unriegennützigste reich ausgestattet in die weite Welt gesandt, um den Ruhm des Wahren, Guten und Schönen verbreiten zu helfen; trübe Stunden durch Sang und Klang, durch ihren Humor hinweg zu scherzen; Belehrendes aus dem Gebiete der Kunst in angenehmem Gewande zu bringen; Neuigkeiten zu verbreiten; Witzworten hrehen zu lassen — und vor allen Dingen aber Friedensboten zu sein. Ach, sie sind dahin, dahin! Sie sollten die Glockentöne des neubeginnenden Jahres nicht mehr erleben; für sie war Hufelands Makrobiotik nicht geschrieben — verstummt sind nun ihre Worte und Klänge, und nur meine Klage zittert noch verhallend aber ihre frühen seichen Gräber hin. Manches (r) von Ihnen wird nun vielleicht sein Lächeln und diesen Nekrolog für ein in den Dezember verirrtes Aprilspäschen halten. Wolle der Himmel, daß dem also wäre! Aber nein, meine verehrten Leser (an die Nichtleser richte ich kein Wort, weil sie es eigentlich ganz allein sind, die den Tod meiner Lieblinge verschulden), es ist traurige Wahrheit! Mit dieser Nummer haben folglich Gesellschafter und Minnesänger aufgehört zu erscheinen! — Dies ist das Loos des Schönen auf der Erde! — Schenken Sie beiden ein freundliches Andenken und erhalten Sie auch mir Ihr Wohlwollen, nach welchem ich mit Eifer gestrebt habe. J. D. Anton, der Redakteur." — Und gleich darnach zeigt Hr. Gottfried Weber an, daß er „das Vergnügen habe", den verehrlichen Lesern mitzutheilen, daß (solchem Erfolg nach) Dr. Anton unter die „Schaar der Mitarbeiter der Cäcilia" getreten sey. Die schwindsüchtige Prinzessin Pomphia erhob auch einstmals den Todengeäher Anton Stips zu ihrem Leibarzte.

Von da zu einigen Tagesneuigkeiten

übergehend, verdient wohl vor allen Dingen hier erwähnt zu werden, daß Pacr eine neue Oper „Clinde und Sophronia" in unvollendeter Partitur hinterließ, welche der Musikalienhändler Schlesinger in Paris ankaufte; daß auch Rossini wieder, und zwar auf der Villa des Imprefar Barbaja für Neapel eine neue Oper „Giovanna di Monferrato", Text von Luigi Guarnieroli, componirt und wir nun in gespanntester Erwartung leben dürfen, was der Mann, der nach seiner eigenen Versicherung „des italienischen Bum Bum müde ist, französisch componiren nicht mag, deutsch componiren aber nicht kann", und dennoch durch seinen „Tell" und „Othello" bewiesen hat, daß er mehr und Besseres als Bum Bum zu componiren versteht, — was dieser Mann Neues zu Tage fördern wird; daß Kreutzer sein „Nachtlager von Granada" in München selbst aufführte und damit, wie seine Tochter, die als Gabriele darin auftrat, große Triumphe feierte; daß der talentvolle junge Componist George Kastner in Paris, der auch als tüchtiger Theoretiker sich schon erprobte, ebenfalls an einer neuen heroischen Oper „Beatrice" arbeitet, wozu ich (Schilling) ihm den Text fertigte; und daß endlich die Meister Thalberg und Beriot, wie die Claviervirtuosin Miß Laidlaw in den Badeorten Baden und Wiesbaden mit den (und natürlich) in jeder Beziehung glänzendsten Erfolgen gefrönte öffentliche Concerte veranstalteten, der zu gleicher Zeit gegenwärtige Ole Bull aber nur einmal sich hören ließ,

Digitized by Google

„weil man — wie er selbst sagt — ihn nicht mehr und ausdrücklich dazu eingeladen habe.“ Ueber Miß Laidlaw sind meines Wissens noch nirgends verläßliche Lebensnachrichten öffentlich mitgetheilt worden, und so mag denn, und um so mehr zwar eine sie betreffende kurze biographische Skizze hier eine Stelle finden, als einmal die vortrefflichen Künstlerin solcher aufmerksameren Beachtung vollkommen würdig ist, und dann auch die Nachrichten und von einer Seite zukommen, von welcher ihre durchgängige Richtigkeit verbürgt worden.

Robena Ann Laidlaw

ist die Tochter eines Kaufmanns, und am 30ten April 1819 in Bretton in Westriding von Yorkshire geboren. Schon als Kind zeigte sie außergewöhnliche Anlagen, besonders viel Neigung zur Musik. Die Eltern hatten ihr eine allgemeine Bildung angedacht, und fanden die Tochter 1827 in eine bedeutende, unter der Leitung ihrer Tante stehende Erziehungsanstalt in Edinburgh. Dort machte sie in den neuen Sprachen und im Zeichnen große Fortschritte. Immer aber blieb ihre Neigung für die Musik vorherrschend, und weil man sie, aus Besorgniß, daß sie darüber ihre andern Studien vernachlässigen möchte, absichtlich von dieser Kunst zurückhielt, so begann sie ganz für sich allein und ohne Vorwissen ihrer Lehrerin Uebungen auf dem Piano. Sie hatte die ersten Handgriffe lediglich ihren Mitschülerinnen abgelauscht und brachte es dennoch so weit, daß sie nach einiger Zeit kleine, leichte Pieçen ganz artig vortrug. Robert Müller, ein talentvoller Pianist in Edinburgh, dessen Aufmerksamkeit auf die junge Natmalikin hingeleitet war, glaubte höhere Anlagen für die Musik bei ihr zu erkennen; allein wie eifrig derselbe auch den Eltern Robena's vorhielte, daß eine Vernachlässigung ihrer unzweifelhaften Anlagen unverantwortlich seyn würde, so wollten jene doch immer noch nicht darauf eingehen, die Tochter lediglich zur Virtuosin heranbilden zu lassen. Erst im Jahr 1830, als sie ihren bisherigen Wohnort mit Königsberg in Preußen vertauscht hatten, ließen sie die eilfjährige Robena bei einem geschätzten Lehrer dieser Stadt, Georg Tag, geregelte Stunden in der Musik beginnen. Sie bildete sich an Clementi's und Cramer's Compositionen und trug nach einem nur 2monatlichen Unterrichte Hummel's große vierhändige Sonate in As-Dur zur hohen Befriedigung ihres Lehrers vor. Nach vier Jahren übersiedelte sie mit ihren Eltern nach Berlin, wo sie unter der Leitung dieses Lehrers, war sie mit den schwierigsten Compositionen der berühmtesten Meister bekannt geworden. Ihr Vater entschloß sich jetzt, die Tochter über Berlin nach London zu begleiten, um einem der dortigen großen Meister ihre höhere künstlerische Ausbildung anzuvertrauen. In Berlin trat sie zuerst in den Salons der höhern Welt, dann vor der Königl. Familie und der damals in Berlin residirenden Herzogin von Cumberland (jetzigen Königin von Hannover), endlich öffentlich auf. Ungewöhnlicher Beifall begleitete ihren Eintritt in die Welt; Spontini und andere gleich competente Richter beträftigten durch ihre Urtheile die laute Stimme des Publikums. Die Herzogin von Cumberland, welche der jungen Künstlerin in der Ernennung zu ihrer Pianistin schon einen Beweis besonderer Huld gegeben hatte, verlieh sie mit Briefen an den englischen Hof.

Im April 1835 kam sie in der Hauptstadt ihres Vaterlandes an. Henry Perz, vormals der beliebteste und popularste aller Londoner Pianisten, wurde Robena's Lehrer. Im März spielte sie vor der Königin Wilhelm im St. James-Palast mit demselben Succeße wie in Berlin; im Juni in Paganini's Abschieds-Concertegesellschaft mit unbegrenztem Beifalle. Die Worte, welche der berühmte Maëstro darüber in das Album der Künstlerin schrieb, dürfen hier Platz finden; wenn auch die Galanterie ihre Fassung diktirt haben mag, so beweisen sie doch, welchen hohen Grad der Ausbildung Miß L. schon damals erreicht haben mußte: „die liebenswürdige Künstlerin hat in meinem Concert im vollendetsten Style gespielt, und wie andere ich die wunderbare (prodigiow) Wirkung ihres Spiels vergessen.“

Im Juli 1835 verließ Miß L. London, besuchte die vornehmsten Städte Großbritannniens, kehrte Ende Septbr. über Hamburg und Berlin nach Königsberg zurück, wo sie ihre Studien emsig fortsetzte. 1836 ging sie wieder nach Berlin, gewann dort den unverzeßlichen Ludwig Berger zum Freunde und Rathgeber, und wurde bald die bevorzugte Günstlingin dieses ehrwürdigen Meisters. Ihre öffentlichen Concerte hier und Warschau, wohin sie 1837 reiste, waren der Anfang jener Kette glänzender Erfolge, welche sie durch die bedeutendsten Städte des Nordens bis jetzt fortgeführt hat. Dahin gehört namentlich ihr ehrenvoller Aufenthalt in St. Petersburg und in den größern Städten Rußlands, in Dresden, Hamburg, Schwerin, Magdeburg, Braunschweig, Hannover ꝛc. Das Ziel ihrer gegenwärtigen Reise (durch die Rheinstädte, Frankfurt, Wiesbaden) ist Paris, von wo sie im Laufe des kommenden Winters (1839) das Urtheil der Hauptstadt der Künste über ihr Talent zu fordern gedenkt. Es wird ihrem schon begründeten Rufe die kräftigste Bestätigung geben.

Robena Laidlaw gehört zu den angenehmsten und erfreulichsten musikalischen Erscheinungen der Gegenwart; man muß sie mit ihrer berühmten Kunstgefährtin Clara Wieck nicht vergleichen wollen. Denn während diese letztere vorzüglich durch die imponirende Kraft, durch das Prächtige und Glanzvolle ihres Spiels erstaunen macht, gefällt Miß L. vorzugsweise durch das Zarte, Weiche und Elegische ihres Vortrags. Darum pflegt sie auch das Adagio mit besonderer Vorliebe: das leise Rauschen des See'n in stiller Sommernacht, den melancholischen Gesang auf schwanken, im Abendwehen bewegten Zweigen wiegender Vögelein, den geheimnißvoll webenden Geisterreigen, die wehmüthigen Klänge irischer Volksmelodien, weiß die Künstlerin mit innigem, rührendem Ausdrucke vorzutragen, ohne jedoch jener Energie und Bravour zu entbehren, welche die grandiosen Tongemälde Beethovens, die schwierigen Werke Ries' und Hummels, oder die effectreichen, kräftigen Compositionen Thalberg's, Chopins und andrer neuerer Componisten erfordern. Sie hat deshalb auch, wie uns scheint, nicht nöthig, sich selbst als Genossin der s. g. neuromantischen Schule anzukündigen und dadurch selbst nur eine einseitige Richtung für sich anzuforchen.

Redakteur: Postrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen ist zu erhalten:

Studien für den Gesang

insbesondere der Sopran- und Tenorstimmen

zur Begründung einer sichern Anschauung der Tonschrifte, einer reinen Intonation, zur Uebung der Stimmorgane

und als Fortbildung nach jeder Elementarschule

mit Pianoforte - Begleitung

***von* Otto Claudius.**

Verlag von Conrad Glaser in Schlewsingen.

36 Hochquart Bogen. Subscriptionspreis Rthlr. 4. oder fl. 7. 12 kr.

„Unterzeichneter prüfte die Gesangsstudien des Hrn. Cantor Claudius, und kann sie nach bestem Wissen und Gewissen Allen, denen es Ernst ist um eine gründliche und tüchtige Bildung in der schönen Kunst des Gesanges, aufs Angelegentlichste empfehlen, sie in mancher Beziehung, was aber weiter auszuführen nicht hierher gehört, selbst den trefflichen Uebungen von Benelli oder Winter noch voranstellend, der vielen andern minder guten ähnlichen Werke nicht zu gedenken.“

Dr. Gustav Schilling in Stuttgart.

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 3. 6 kr. oder Thlr. 1. 18.

Erster Jahrgang. Nr. 24. 12. September 1839.

Ueber die Volks-Note, oder Tonziffer-schrift in Volksschulen.

Vom Universitätsmusikdirector F. Silcher in Tübingen.

(Fortsetzung.)

Endlich eine dritte Methode, welche sich denken läßt, vielleicht die beste von den genannten, nämlich ganze Melodien in Dur und Moll, die schweren wie die leichten, in der bisherigen Notenschrift mit der wahren naturgemäßen Bezifferung abfingen zu lassen, wobei das Umziffern durchaus streng befolgt und daher abermals ein sehr gewandter, mit dem Wesen der Harmonie genau vertrauter Lehrer erfordert würde, dürfte ebenfalls weniger für unsere Volksschulen als für Institute, wo diesem Unterricht mehr Zeit zugetheilt werden kann, sich eignen *).

Noch andere, namentlich frühere Ziffermethoden ohne Notensystem, welche von keiner Umzifferung wissen, bedürfen, als die unnatürlichsten Verfahrungsarten, hier keiner weiteren Erwähnung.

Wenn nun aber eine consequente Umzifferung schon auf dem bisherigen Notensystem Schwierigkeiten darbietet, was läßt sich alsdann von der bloßen Ziffermethode, ohne Notensystem, Gutes erwarten? Allerdings machen sich's die Zahllisten leicht. Da, wo es etwas schwierig in der Umzifferung hergeht, lassen sie es bleiben. Man gebe ihnen das vaterländische Choralbuch in Ziffern, ohne Notensystem, aber man gebe es ihnen in der wahren Bezifferung in die Hände, und ich weiß im Voraus, daß — nicht darnach gesungen wird. Oder soll man ihnen das Choralbuch so geben, wie etwa die verbesserte Volksnote (deren weitere Mängel, namentlich in der Mollbezeichnung, ich später noch berühren werde) es möchte? etwa in der Bezifferung des vorhin angeführten Probeblatts?

Da die Intervalle mittelst der Zahl so leicht eingeübt, und selbst mehrere Choral-Melodien in Dur, wenn sie auch einmal in die Dominante ausweichen, wie z. B. Nr. 230 des neuen würtembergischen Choralbuchs, wo daher umziffert werden muß, ohne große Schwierigkeiten in Ziffern gesungen werden können, so begreife ich es wohl, wenn die Zifferisten mit Liebe an ihrer Methode hängen. Mancher von ihnen wird mir auch entgegnen: „wir kommen weiter mit Ziffern als mit den Noten; es geht mit den Ziffern schneller.“ Ich antworte: Ihr meint es nur so, denn Ihr habt die Noten in Verbindung mit den Ziffern nie recht getrieben; Eure Schüler singen allerdings diejenigen Melodien leicht, die sie, bei demselben Fleiß, auch eben so leicht in Noten singen würden, und was die schwereren Melodien betrifft, so übt Ihr diese nur mechanisch ein, denn sonst würden Euch Eure jungen Sänger gar oft sagen: „diese und jene Umzifferung ist nicht richtig; dieser oder jener Dur- oder Mollschlußfall klingt anders, als wir ihn in Ziffern singen müssen.“ Kurz, sie würden Euch gar oft auf die Unwahrheiten Eurer Ziffer-Methode aufmerksam machen. Es fragt sich nun, was z. B. hinsichtlich der Moll-Melodien besser wäre, eine leichte, aber dabei unnatürliche, inconsequente, oder eine etwas schwerere, aber dabei in ihrer Bezifferung wahre, naturgemäße Methode? Ich glaube, die Antwort ist leicht zu finden.

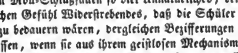
Wenn jedoch schon die einfachen Dur-Melodien bei geringer Vorübung wenigstens eben so leicht in bloßen Noten, als in Ziffern gesungen werden können, sollen alsdann — da selbst so viele Zahllisten ihre Methode doch nur bis auf einen gewissen Punkt als hinreichend erklären — die schwereren Melodien in Moll und die Dur-Melodien, welche Mollsätze enthalten, nur für die Ziffermethode aufgespart werden? Man bezifferе doch einmal in allen vier Stimmen, z. B. nur die Dur-Melodie Nr. 13 in jenem Choralbuche, mit oder ohne Notensystem, aber man bezifferе sie richtig und verfahre dabei nicht wie die Zahllisten der verbesserten Volksnote; man versäume nicht, so oft der siebente schlußfallmäßige Ton einer Ausweichung sich zeigt — gleichviel, ob in einer Mittel- oder äußeren Stimme, die Ausweichung ist einmal vorhanden — zu umziffern. Man beginne also die Umzifferung zwischen dem ersten und zweiten Takt des zweiten Theils von A-dur nach Fis-moll, — doch nochmals und deutlicher gesagt, nicht in der verkehrten Manier, daß z. B. nur der Alt mit eis umziffert und der Diskant die Ziffern von A-dur fortsingt, so daß also beide Stimmen ihre Terz auf eis und eis zu gleicher Zeit mit 7 singen müssen. Die wahre Methode umziffert hier aus den bereits angeführten Gründen in allen 4 Stim-

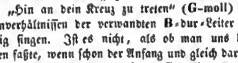
*) Ziemlich ähnlich der Gesangmethode, welche Scheible in dem ehemaligen Musik-Institut am Stuttgarter Waisenhause (der zuerst die Molleiter naturgemäß mit 1, 23, 5 bezeichnete) und nach ihm Kübler (Verfasser der Gesanglehre, welcher ebenfalls die Noten durch die Ziffer erläutert, aber dabei mit mehr Freiheit und zugleich doch immer gründlich die Sache behandelt) in Anwendung brachte.

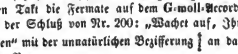
Digitized by Google

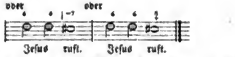
men nach Fis-moll, wobei, um nur noch eine Stimme anzuführen, z. B. der Baß auf dem Schlußfall cis, ſie gewiß naturgemäßer mit 5 — 8 als nach den Durziffern mit 3 — 6 erſcheint) — hierauf umziffere man ſchon wieder im nächſten Takt nach E-dur; nun wieder in die Haupttonart A-dur; hierauf nach H-moll und jetzt wieder nach A-dur; nun wieder nach E-dur und zum Schluß oder zum ſiebenten Mal noch einmal nach A-dur. Oder will man auf eine andere Weiſe beziffern? Will man mit muſikaliſchen Lügen kommen? So iſt es mit dem Umziffern von Nr. 100 und 136; ja in Nr. 138 muß man im erſten Theil, oder in 4 Takten, nicht weniger als 4 mal umziffern. Wie ſteht es ferner, möchte ich fragen, mit der Bezifferung des zweiten Theils von Nr. 96? Man denke ſich auch alle 4 Stimmen des zweiten Theils von Nr. 95 in bloßen Zahlen, ebenſo von Nr. 87, 54, 5 ꝛc. Und dies ſind doch nur lauter Dur-Melodien und dazu noch Choralmelodien, die man ja hinſichtlich der Modulation zu den einfachſten Geſängen zählt. Und doch kann bei all' dieſem eine wahre, conſequente Umzifferung auf dem Notenſyſtem, namentlich bei Durmelodien, immer noch leichter vollführt werden, als bei der bloßen Zifferſchrift ohne Linienſyſtem, was zur Genüge für die Beibehaltung des Notenſyſtems ſpricht.

Die Methode, die Moll-Melodien aus ihrer verwandten Dur-Tonart zu beziffern, wobei der Molldreiklang mit 6, 1, 3, ſtatt mit 1, ♭3, 5 erſcheint, hat ſchon im einſtimmigen Geſange, wenn der Grundton mit 6 beginnt, geſchweige aber im mehrſtimmigen Geſange und namentlich bei den Moll-Schlußfällen ſo viel Unnatürliches, dem muſikaliſchen Gefühl Widerſtrebendes, daß die Schüler in der That zu bedauern wären, dergleichen Bezifferungen ſingen zu müſſen, wenn ſie aus ihrem geiſtloſen Mechanismus erwachen würden. Man laſſe z. B. Nr. 28 in jenem Choralbuch: „Hin an dein Kreuz zu treten" (G-moll) in den Zahlenverhältniſſen der verwandten B-dur-Leiter mehrſtimmig ſingen. Iſt es nicht, als ob man uns bei den Haaren faßte, wenn ſchon der Anfang und gleich darauf im zweiten Takt die Fermate auf dem G-moll-Accord, oder z. B. der Schluß von Nr. 200: „Wachet auf, Ihr faule Chriſten" mit der unnatürlichen Bezifferung $\frac{4}{3}$ an das Ohr tönt, z. B.



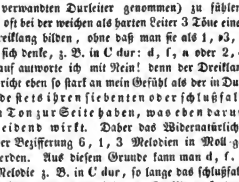






(Hier ſieht man auch, im Vorbeigehen geſagt, an den Worten treten und Jeſus ruft, zu welchen Mitteln die Zahliſten ſchreiten müſſen, um den ſiebenten Ton bei den Mollſchlußfällen zu bezeichnen. Bald iſt es ♯ 5, bald ein eingeſchobenes = 7 =, bald ein Sternchen; aber alle drücken das wahre Tonverhältniß, ſelbſt = 7 = in ſeinem Fortſchritt zu 6, nicht aus. Wenn alſo die Sache, namentlich ohne Noten, nicht beſſer gemacht werden kann, und dieſe Bezeichnungen nur mechaniſch eingeübt werden müſſen, warum ſoll ich alsdann die Noten verwerfen?)

Was iſt es aber nun, das uns im Geſange bei dieſer Mollbezifferung ſo ſehr in Harniſch bringt? Es muß doch etwas Anderes, als nur bloße Gewohnheit ſeyn, wie die Zahliſten meinen, von denen ſchon die Frage *) geſtellt wurde, ob man nicht eben ſo gut gewohnt werden könne, die Töne 1, ♭3, 5 oder den Molldreiklang als 6, 1, 3 (aus der verwandten Durleiter genommen) zu fühlen, indem noch oft bei der weichen als harten Leiter 3 Töne einen kleinen Dreiklang bilden, ohne daß man ſie als 1, ♭3, 5 fühle oder ſich denke, z. B. in C dur: d, f, a oder 2, 4, 6? Hierauf antworte ich mit Nein! denn der Dreiklang in Moll ſpricht eben ſo ſtark an mein Gefühl als der in Dur, weil beide ſtets ihren ſiebenten oder ſchlußfallmäßigen Ton zur Seite haben, was eben darum ſo entſcheidend wirkt. Daher das Widernatürliche, wenn in der Bezifferung 6, 1, 3 Melodien in Moll geſungen werden. Aus dieſem Grunde kann man d, f, a in einer Melodie z. B. in C dur, ſo lange das ſchlußfallmäßige eis fehlt, nicht als dominirenden Dreiklang, ſondern eben nur als 2, 4, 6 (vom Grundton der C-Leiter an gerechnet) gewohnt werden, z. B.



Bei a) und b) kann ich nichts anders fühlen und denken, als $\frac{4}{3}$, hier ſind die dominirenden Dreiklänge bei a) von C-dur und bei b) von D-moll in Wahrheit vorhanden, weil ſie jedesmal ihren ſchlußfallmäßigen ſiebenten Ton im Gefolge haben. Bei c) hingegen iſt es unmöglich, den ſchnell ohne eis vorübergehenden Accord $\frac{4}{3}$ als den eigentlichen

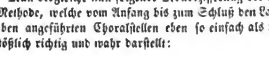
*) Gutzmann, Süddeutſche Blätter für das Volkserziehungs- und Volksunterrichts-Weſen, Jahrg. II., Heft 1, Seite 26 — 27.

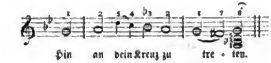
Digitized by Google

Dreiklang von C-moll ſich zu denken *). Somit dürfte es klar ſeyn, daß die Moll-Leiter — obſchon abſteigend in der verwandten Durleiter enthalten — in der Ausübung ſo gut, wie der tiefſte Ton ihres Dreiklangs, mit der Zahl 1 und nicht mit 6 zu beginnen habe.

Ich verwerfe daher von den beiden Mollbezeichnungen diejenige, nach welcher die Mollmelodien aus der verwandten Durleiter mit 6, 1, 3 beziffert werden, ſei es mit oder ohne Notenſyſtem. Ich verwerfe ſie aus dem Grunde, weil ſie unwahr und nicht nur im einſtimmigen, ſondern vorzugsweiſe auch im mehrſtimmigen, Geſange (den wir ja befördern wollen) dem Ohr und Gefühl unerträglich iſt.

Man vergleiche nun folgende Mollbezifferung der beſſern Methode, welche vom Anfang bis zum Schluß den Lauf der oben angeführten Choralſtellen eben ſo einfach als unumſtößlich richtig und wahr darſtellt:





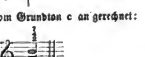
Aber auch dieſe beſſere Bezeichnung konſequent bei ganzen Moll-Melodien ſelbſt auf dem Notenſyſtem durchgeführt und in Ziffern abgeſungen, dürfte, wie ſchon früher bemerkt worden, dennoch für unſere Volksſchulen zu ſchwierig ſeyn und ich möchte ſie daher nicht zum ſtrengen Gebrauche empfehlen, da bei ihr ſehr oft, bald hinüber in die verwandte Durtonart, bald wieder herüber in die Molltonart umgiffert werden muß. Hiemit ſei aber keineswegs geſagt, daß die Zahl bei den Mollmelodien ausgeſchloſſen ſeyn müſſe. Sie ſoll vielmehr, wie bei den Dur-Melodien, ſo auch hier immer noch aushelfen. Aber ſie ſoll nur ſtellenweiſe zu Hülfe kommen. Stellenweiſe erläuternd, wird ſie auch weniger Verlegenheiten bereiten. Ehe daher die Melodien mit der Sylbe la und dem Texte geſungen werden, müſſen zuvor alle ſchwierigen Stellen mit Hülfe der Zahl durchgangen und verdeutlicht, nicht aber die ganze Melodie, Note für Note, in Ziffern eingezwängt und in Ziffern abgeſungen werden. Lehrer und Schüler ſollen ſich hier frei fühlen, ſich frei bewegen, wobei jedoch Letzterem immer begreiflich gemacht werden kann, daß dieß 1, 2, ♭3 in Moll gerade ſo wie 6, 7, 8 der verwandten Durleiter klinge. Ja es iſt ſogar nöthig, es ihn jedesmal zuvor wohl üben zu laſſen. Ebenſo mit einer andern Vertiefung in der Moll-Leiter hat man ihn bekannt zu machen, welche auf dem ſechſten Ton derſelben ſtatt findet, wenn nämlich von 6 wieder rückwärts geſungen wird, wodurch 5, ♭5, 5 entſteht, was wie 3, 4, 3 in der verwandten Dur-Leiter klingt, z. B. in „Du, deſſen Augen floſſen," die Stelle: zur Frevelthat ꝛc.

Dieſe beiden Fälle haben zwar anfangs für den jungen Notenſänger einige Schwierigkeit, aber dafür wird er denn auch mit dem wahren Weſen der Moll-Leiter vertraut, was ihm noch in mancher Beziehung von Werth ſeyn dürfte, und dafür hat er auf der andern Seite gegen den Ziffernſänger überdies den weitern Vortheil, daß er bei dieſer beſſeren Moll-Bezeichnung die Moll-Schlußfälle gerade ſich ſo denken darf, wie die in Dur, nämlich mit 8, 7, 8, (was bei den verſchiedenen Stimmen im mehrſtimmigen Geſange, mit Ausnahme derer, welche die kleine Terz enthält, eben ſo der Fall iſt) während der Ziffernſänger nach der verbeſſerten Volksnote und der Gußmann'ſchen Methode genöthigt iſt, bei Mollſchlußfällen wieder ganz andere Bezeichnungen, als in Dur, zu ſingen. Beide Bezeichnungsarten der vorhin angeführten Choralſtellen: Hin an dein Kreuz zu treten, und von: Wachet auf, Ihr ꝛc., geben Zeugniß hievon.

Und ſomit möchte ich nun den Zahliſten zurufen: Bekehret Euch zu den Noten! Hier iſt Freiheit, und wo Freiheit iſt, da iſt Leben. Ihr habt aus dieſen Verhandlungen wahrnehmen können, wie viel Euch von Eurer Tonziffernſchrift Gutes übrig bleibt. Doch — ich habe Euch ja Eure Ziffern nicht genommen. Uebt immerhin mit Euren Schülern die Intervalle nach Ziffern ein, aber Ihr werdet wohl daran thun, ſie bald in Noten auf das Linienſyſtem übertragen zu laſſen, was für die ſing-luſtige Jugend eine leichte Arbeit ſeyn wird. Ob Ihr ſie mit den Notennamen bekannt machen wollet, ſteht bei Euch, dieſe helfen nichts zur Sache. Aber Ihr werdet nun die Noten auch auf dem Linienſyſtem immer noch, wo es nöthig iſt, durch die Ziffern erläutern und ſie daneben fleißig mit der Sylbe la ſingen laſſen. — Hiezu — und bis Eure Schüler die nöthigen Kenntniſſe von dem Werth, der Kürze und Länge der Noten, Pauſen ꝛc. haben, bedarf es nur weniger Wochen, worauf alsdann ſchon einfache Melodien in C-dur folgen können, in welche Tonart Ihr auch alle leichteren Melodien, die im benachbarten B und D-dur ſtehen, überſetzen könnet. Ueberhaupt braucht Ihr höchſtens 3 Dur- und 3 Moll-Tonarten, nämlich: E,

*) Zwar bezeichnet man im Generalbaß dieſe drei Töne allerdings mit $\frac{6}{3}$, allein auch hier iſt dieſer Accord ohne ein fein dominirender Dreiklang, welcher die Tonart D-moll zu bezeichnen hätte; er iſt nur dem Namen nach der D-moll-Accord. — Im Generalbaß iſt immer der tiefſte Ton eines Accords der erſte, mag dieſer Ton auf der Leiter ſtehen, wo er will. Im Ziffernſatz hingegen zählt man die Töne bekanntlich immer nur vom erſten Ton der Leiter an und dieſer kann auch nur mit der Umgiffrung ſich ändern. Im Generalbaß iſt z. B. $\frac{6}{4}$ ein Sext-Accord, nämlich:

im Ziffernſatz aber, vom Grundton c an gerechnet:



Digitized by Google

F und G-dur; A, D und E-moll, wie es im Noten-Anhang zum Gesangbuch der Fall ist. Mit der Einübung der C-dur und ihrer verwandten A-moll-Leiter müßt ihr es jedoch genau nehmen. Sind diese beiden Tonleitern einmal zur Festigkeit gebracht, und rücket Ihr sie um einige Töne höher auf dem Linien-system hinauf, um F-dur und D-moll, G-dur und E-moll zu bilden, so werden Eure Schüler immer wieder die alten, wohl bekannten Intervalle auf denselben finden, dann wird es ihnen auch klar werden, daß es im Grunde immer wieder die beiden Leitern von C-dur und A-moll sind, welche durch die Versetzung nur ihre Namen vertauscht haben. Nun können C-dur-Melodien mit Ausweichungen in die Ober- und Unter-Dominante (G und F-dur), so wie in das verwandte A-moll folgen. Zeigt sich hiebei eine Ausweichung von C nach G-dur, was man daran sehen kann, wenn in einer der Stimmen vor dem vierten Ton von C ein ♯ (fis) erscheint, so läßt sich dieselbe, zumal auf dem Notensystem, mittelst der Ziffer leicht in's Reine bringen. Ihr werdet eine passende Stelle aufsuchen, von wo an Eure Schüler sich nun die Tonverhältnisse von G-dur denken und diesen Uebergang auch einigemal in Ziffern singen müssen, wobei also das frühere 3 (oder e) nun 6 und am Tonschlusse nach G-dur das erhöhte 4 (fis) nun 7 und das vorige 5 (g) nun 8 oder 1 wird. Auf diese Weise geht es auch wieder zurück nach C-dur. Im Fall beim Umziffern nicht 2 gleiche Töne vorhanden sind, wovon der zweite die Wechselzahl bekommt, so setzet Ihr diese hinter die vorige Zahl auf eine und dieselbe Note. Zeigt sich eine Ausweichung von C-dur nach A-moll, so muß das bisherige 8, 7, 6 (c, h, a) nur als 3, 2, 1 und das vorige, nun erhöhte 5 (gis) vor dem Tonschlusse als 7 gesungen werden. Zeigt sich endlich eine Ausweichung von C nach F-dur, so wird auf dem bisherigen 1ten Ton (h) ein b erscheinen, das nun 4; wird, und wornach die übrigen Töne ebenfalls bezeichnet werden müssen, so daß aus dem vorigen 8 oder 1 (e) nun 5, aus dem vorigen 6 (a) nun 3, aus 5 (g) nur 2 und aus 4 (f) nur 1 oder 8 wird. Die gleichen Verhältnisse der Umziffrung werden Eure Schüler, nachdem sie sich in C-dur und A-moll etwa in folgenden Melodien des neuen würtemb. Choralbuchs, z. B. Nr. 4, 6, 45, 98, 118, 147, 187, 269 wohl eingeübt haben, nur leicht in F und G-dur, D und E-moll übertragen. So angeleitet werden sie auch bald dahin kommen, manche Ausweichungen ohne die Hülfe der Zahl vom Blatt zu singen. E und Es-dur-Melodien habt Ihr in die einfache Tonart F-dur zu setzen; A und As-dur-Melodien in das einfache G-dur; G-moll-Melodien in A-moll; F-moll-Melodien in E-moll und C-moll-Melodien in D-moll.

Ihr sehet hieraus, wie man beim Gesang-Unterricht einfach und dabei doch gründlich und naturgemäß verfahren kann. Ein großer Vortheil ist's, daß Ihr nicht weniger als 18 Dur- und Molltonarten entbehren könnet. Denn eine Melodie um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer in eine einfache Leiter zu setzen, und sie sodann aus dieser wieder um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer singen zu lassen, läßt sich ganz bequem ausführen, z. B. Ihr versetzet: Stark uns Mittler ꝛc., einen Ton höher von B nach C-dur und lasset es dennoch einen Ton tiefer singen, so werdet Ihr die Sache Euren Schülern sehr erleichtern. Befolgt Ihr den hier bezeichneten Gang, habt Ihr Liebe zu einer Methode, welche das wahre Wesen der Harmonie kennen lehrt, so werden Eure Schüler in kurzer Zeit nicht nur die ganz besten Melodien des vaterländischen Choral- und Gesangbuches, sondern auch andere, künstlichere Weisen mit Leichtigkeit singen. Und so fasse ich denn mein Glaubensbekenntniß in Beziehung auf den Volksgesang-Unterricht nochmals kurz zusammen, welches also lautet:

Ich halte die Gesang-Methoden nach Noten, wobei der Lehrer die Melodien nur in die einfachen Tonarten C, F und G-dur, so wie in ihre verwandten Mollleitern überträgt, und die Tonverhältnisse nur stellenweise und naturgemäß durch Ziffern erläutert, für Volksschulen am zweckmäßigsten und geeignetsten.

Nachtrag.

Am Schlusse vorstehender Abhandlung kam mir noch eine weitere Tonziffer-schrift im süddeutschen Schulboten vom 24. März d. J. zu Gesicht, welche Herr Schulmeister Deininger in Beinstein anwendet. Ich war erfreut, hier nicht nur eine bessere Mollbezeichnung, sondern auch eine richtigere Umziffer-ung als bei den bisherigen Ziffer-Methoden zu finden. Auch sollen bei Herrn Deininger die vielen verwirrenden Striche der sogenannten vereinfachten Volksnote vor und hinter jeder Ziffer weg, und die Takte treten, wie bei der Notenschrift, deutlich hervor, so daß man ihr in diesen Punkten mit Recht den Vorzug vor den bisherigen Ziffermethoden einräumen muß. Allein hinsichtlich der Ausweichungen, wobei Herr Deininger selbst gesteht, daß nach seiner Erfahrung jede Umziffer-ung derselben doch gleichsam ein Stein im Wege sei, woran die Sänger leicht straucheln können, bemerke ich, daß er eben durch seine richtigere und darum häufigere Umziffer-ung, ohne Notensystem, seine Methode bedeutend erschwert, wozu ferner kommt, daß er außer den vielen Wechselziffern noch überdieß zu denselben Mitteln, wie die Notenschrift, zu Erhöhungs- Erniedrigungs- und Auflösungszeichen schreiten muß, wodurch wieder nichts gewonnen ist. Herr Deininger, welcher gründlich über die Ziffermethode nachdenkt, möge mir ferner gestehen, ob es nicht Wahrheit ist, wenn ich hier nochmals behaupte: je mehr man die Ziffermethode ohne Notensystem von ihren Schlacken reinigt, um so schwieriger wird sie in der Ausübung, sowohl für den Lehrer als für den Schüler. Er möge mir ferner gestehen, ob die ebenfalls früher von mir angeführte Behauptung, daß das ganze Geschäft der wahren Umziffer-ung u. s. w., bei demselben Fleiß, derselben Liebe zur Sache auf dem Notensystem sich sogar leichter, als ohne dasselbe vollführen lasse, nicht reine Wahrheit sei! Somit kann daher nur noch von dem Zeitaufwand, den das Notenschreiben verursachen soll, und von der Kostspieligkeit gedruckter Noten, Stimmblätter u. s. w. die Rede seyn. Allein hinsichtlich des Notenschreibens ist es Erfahrungssache, daß bei

Digitized by Google

dem umsichtigen Lehrer dieser Vorwurf keinen Halt hat, indem die Schüler früh zum Notenschreiben angehalten, hiermit eben soviel Fertigkeit erlangen, als bei der Tonziffer-Methode, die im Schreiben auch nicht ohne Schwierigkeiten ist, wie ich später zeigen werde. Die Kostspieligkeit gedruckter Stimmblätter aber ist dadurch zu beseitigen, daß es den Zahlisten gefallen möge, sich mit den Notisten zu vereinigen, wodurch es möglich wird, große Auflagen zu machen und dadurch wohlfeile Noten zu erhalten. Raumersparniß wurde schon früher in einer Anmerkung berührt und ist das Unwichtigste bei der Sache.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Zürich, bei Orell, Füßli u. Comp.: **Fünfstimmige Cantus-Firmus-Chöre** über einige der beliebtesten Choralmelodien des Züricherischen Gesangbuchs, von Joh. Ulrich Wehrli, Gesanglehrer an den Knaben- und Mädchenrealschulen in Zürich. Partitur und Stimmen. Preis (nicht angemerkt).

In Cantus-Firmus-Chören, welcher Name — nebenbei bemerkt — mir nicht der rechte für seinen Gegenstand zu seyn scheint, treten die unveränderte Choralmelodie, der eigentliche **Cantus firmus** (fester, unveränderter Gesang), und die bewegtere Masse der begleitenden Stimmen sich einander gegenüber; indeß muß die erhöhete Beweglichkeit der letzteren doch auch einheitsvoll von einem Motive ausgehen, und, indem sie die ganze Begleitung in eine einige Masse verwebt, den **Cantus firmus** nur als den einfacheren, festeren Gegensatz heraustreten lassen, auch aus der Masse der Begleitung sich wieder zu einzelne Stimme zu ihrer Zeit, nämlich wenn eben sie das bewegende Motiv ergreift, in einer gewissen individualisirteren, bestimmteren Persönlichkeit erheben. Und von diesem allgemeinen Standpunkte aus angeschaut, sind vorliegende Chöre, die in vier bekannten Chorälen, nämlich „Nach einer Prüfung kurzer Tage", „Bringt Preis und Ruhm dem Heiland dar", „Ich singe dir mit Herz und Mund," und „Gott ist mein Lied!" bestehen, recht wacker gearbeitet. Die Motive des den **Cantus firmus** begleitenden figurirten Chors bestehen, obwohl zunächst aus dem Gange des **Cantus firmus** selbst hergenommen, nicht etwa in buchstäblichen Nachahmungen, wie man gewöhnlich eine solche Choral-Figurirung gearbeitet findet, sondern in allen Arten von Nachahmungen, welche nicht selten eine der andern sich entgegensetzen, auch einigen Stimmen bisweilen besondere Motive wieder und Bewegungen verleihen. Nach der Ausführung des vorgelegten Motivs sinken auch, wie es ebenfalls gewöhnlich zu geschehen pflegt, die einzelnen Stimmen nicht in ihre ursprüngliche Bewegungsdürftigkeit zurück, sondern nehmen häufig Anlaß, auch alsdann noch, über die Gränze des Motivs hinaus, ihren erregteren Gesang zu erhalten. Und was ferner gelobt werden muß, ist, daß die figurirenden Stimmen ihren Lauf nicht durchweg an den **Cantus firmus** fesseln, sondern zwischen seinen einzelnen Strophen und Versen selbst eine Art von Zwischenspielen, am Schlusse Nachspiel, und, wie bei Nr. 2 und 4, vor seinem Eintritte sogar eine Art von Vorspiel bilden, wozu der **Cantus firmus** selbst theils durch längere Noten, theils durch Pausen die Hand bietet. Allein bei all' diesen großen Vorzügen, und obwohl der **Cantus firmus** bei solchen Arbeiten in jeder beliebigen Stimme aufzutreten und zu erscheinen vermag, scheint mir hier doch durchweg der **Cantus firmus** etwas zu tief zu liegen, als daß er jederzeit als das eigentlich beseelende und bewegende Element kräftig genug hervortreten könnte, und wollte man solches durch Verwendung einer größern quantitativen Stimmenmasse bei der Ausführung gleichsam zu erzwingen versuchen, so würde unausbleiblich die umgebende figurirte Stimmmasse in ihrer nöthigen deutlichen Hervortretung wieder darunter leiden. Durchweg nehmen die begleitenden Stimmen den **Cantus firmus** gleichsam in die Mitte und umgeben ihn nun mit jedem Schritte in ausgedehnteren, erregteren, mächtigeren und größeren Reichthum entwickelnden Tonevolutionen: Jeder begreift, daß da der **Cantus firmus** selbst wie verloren geht in der Masse und nicht herrschend genug hervortritt in seiner Eigenschaft als das eigentliche und immer obenschwebende leitende Princip. Der Satz der vier Stimmen an sich ist, wenige kleine Peccate abgerechnet, die vielleicht auch nur Druckfehler sind, rein und richtig, und so möchte ich bedauern, daß die Chöre schwerlich diejenige Wirkung in der Ausführung hervorbringen, welche die Arbeit an und für sich werth wäre und verdient hätte, und welche sie sich auch auf Herz und Ohr des Hörers hervorbringen würde, wenn diesem durch eine reine, klarere Vorführung der Hauptmelodie mehr eine deutliche und klarere Vorstellung von der ganzen Sache gegeben worden wäre. Wo solche Vorstellung fehlt, bleibt bei solchen Arbeiten, die weniger Werke des Genie's als des talentbegleiteten Verstandes und der Ueberlegung sind, jederzeit auch die Wirkung, wenigstens in der ganzen Fülle ihrer Kraft, aus; und hier fehlt sie jedenfalls.

Dresden und Leipzig in der Arnold'schen Buch- und Musikalienhandlung: **IX ausgeführte Choräle in neun verschiedenen Formen für die Orgel**, componirt und seinem Freunde Herrn Musikdirector J. Otto liebevoll gewidmet von G. G. Höpner, Organist an der Kreuzkirche zu Dresden. Op. 10. Preis 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr. rhein.

Der erste dieser trefflich durcharbeiteten Choräle ist die Melodie „Gott ist mein Lied," der zweite „Wach auf mein Herz und singe," der dritte „Wir nach spricht Christus," der vierte „Wachet auf ruft uns," der fünfte „Nun sich der Tag geendet hat," der sechste „Vom Himmel hoch da komm ich her," der siebente „Meine Lebenszeit verstreicht," der achte „Sei Lob und Ehr," und der neunte „Eine feste Burg ist unser Gott." Jedem einzelnen Chorale ist die Registrirung zugefügt, mit welcher der Compositi wünscht, daß er vorgetragen werden soll; wo die vorgeschriebenen Stimmen nicht vorhanden seyn sollten, muß freilich der Spieler sich selbst zu helfen wissen, was

Digitized by Google

ihm aber um so leichter werden wird, als die vorgeschriebene Registrirung ihm jeden Falls wenigstens zu einem Fingerzeige eigener Auswahl dient. Auch andere zum zweckmäßigen und im Sinne des Verfassers gehaltenen Vortrage nöthige Bemerkungen und Anweisungen fehlen nicht, was bei der Uebung jüngerer Orgelspieler, zu welcher offenbar diese Choräle bestimmt sind und der sie unbedingt auch fördernd entgegen treten, von großem Nutzen seyn wird, so wie es das Lesen und die Uebersicht erleichtert, daß die Pedalstimme jedesmal auf einem besonderen Liniensysteme verzeichnet wurde. Der letzte Choral, „Eine feste Burg" ꝛc., ist vierhändig gesetzt worden. Die Figuration ist einfach und, wie sich von selbst versteht, meist durch Nachahmungen entstanden, doch ohne einförmig auch zu werden, und die Choralmelodie selbst tritt bald in dieser, bald in jener Stimme, bisweilen auch im Pedale hervor. Selbst als Vorspiele angewandt, werden die Choräle ihre Wirkung nicht verfehlen. Schade nur, daß bei sonst sauberem Drucke so manche Fehler darin vorkommen, als: Seite 4, System 1, Takt 2, wo in der dritten Stimme zuletzt der Ton h als Viertelsnote fehlt; ebenda System 2, Takt 2, wo das e in der oberen Stimme weg muß; ebenda System 3, Takt 1, wo das g unter d blos eine Viertelsnote seyn muß; Seite 8, System 2, Takt 3, wo das Pedal E haben muß statt Cis; ebenda System 3, Takt 3, wo die ganze Note als überflüssig erscheint; Seite 14, System 4, Takt 3, wo die dritte Stimme das Achtel fis zu viel hat; Seite 21, System 4, Takt 6, wo die zweite Stimme fis statt a haben muß, und einige dergleichen mehr. Sonst ist der Satz rein, und ich finde keine Freiheit, deren der Hr. Componist sich in solcher Schreibart nicht hätte bedienen dürfen, so erfreulich, daß ich des Wunsches mich nicht enthalten kann, Hrn. Höpner bald einmal in einer freieren, selbstständigeren und tiefere Erfindungsgabe offenbarenden Arbeit begegnen möchte. Am reichsten hat er hier den Choral „Ein' feste Burg" ꝛc. ausgestattet, was wohl dem Charakter dieser glaubensstarken, und nur in der größesten Einfachheit sich auch als solche gestaltenden Melodie nicht ganz angemessen ist, und in sofern als ein schmerzlicher Stoß gegen die eigentliche Seele und den Geist dieses Gesanges geradelt werden muß, so bald man die ganze Ausführung von einer andern und höheren Seite noch anschaut, als der des Zweckes der bloßen Uebung, welcher aber auch dem vierhändigen Satze schon als der vornehmste hervorleuchtet.

Erfurt bei Wilhelm Körner: Sechs deutsche Lieder, für Mezzo-Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, componirt und Madame Schröder-Devrient hochachtungsvoll zugeeignet von C. F. J. Girschner, Capellmeister des Kölner Stadttheaters. Op. 25. Heft 1 und 2. Preis jeden Heftes 10 ggr.

Ja, Lieder sind diese Compositionen, auch in gewisser Beziehung wohl deutsche Lieder, aber es fehlt ihnen Etwas, was sie uns werth macht, und zu ihnen hinzieht, und was mit Liebe und Theilnahme sie uns auch singen und hören läßt; und dieses Etwas ist vor allen Dingen wohl der Mangel eines eigenen tiefen Gefühls, einer Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks in den Melodien, der sicherlich seinen ersten Grund nur hat in der minderen Klarheit, mit welcher der Componist selbst sich seiner Aufgabe, seines Wollens und Empfindens bewußt war. Dann kommt dazu eine Hohlheit und Leerheit, bei aller sichtlich erstrebten Massenhaftigkeit, in der harmonischen Begleitung, die den lyrischen Fluß und Schwung hemmt in seinem unaufhaltsam dahinwallenden Strome. Zum Beweise mag gleich das erste Lied, „Wehmuth" von J. v. Eichendorff, dienen, wo mit dem vierten Takte schon dadurch der Rhythmus unsers Gefühls und der natürlich wallende Fluß der Lyrik einen gewaltsamen Stoß erhält, daß der Componist, statt von A-Moll in die Dominante der nächstverwandten Durtonart (G-Dur) von der Haupttonart E-Moll fortzuschreiten, schnurstracks in die Dominantenharmonie der weniger verwandten Tonart H-Moll fällt, ohne daß auch nur die leiseste Veranlassung im Texte dazu vorhanden wäre, der lautet: „Ich kann wohl manchmal singen, als ob ich fröhlich sei." Und solche, ja noch herbere Vorgänge kommen dutzendweis vor. Sätze der Melodie, wie diese z. B.

begleitet der Componist:

Unmöglich kann man solche Leere schön finden, wo auch nicht im Mindesten von einem Tragen und Hoben der Melodie, der Vermannigfaltigung ihres Ausdrucks die Rede seyn kann. Wozu auch die Verdoppelung der Dissonanzen in dem Undecimenaccorde, die nur zu Octaven führt? — Und auch solche Stellen kommen nicht wenige vor, ja man kann sagen, daß diese Art der Begleitung den Grundtypus des Accompagnements in allen sechs Liedern ausmacht, unter welchen mich einzig nur die „Liebesbotschaft" (von Rellstab gedichtet) ansprechen wollte. Recht „curios" in der That auch ist die Composition der „Curiosen Geschichte" Nr. 3, wo selbst die Declamation mit dem Taktrhythmus oft in das widersprechendste Verhältniß tritt. Ich überlasse den Liebhabern die Lieder, daß ein Jeder selbst sich so viel an ihnen erfreue, als ihm möglich ist. Vielleicht fällt der Segen hie und da doch nicht so arm aus als bei mir.

Schilling.

Correspondenz.

Dessau im August 1839.

Dessau hat sich in musikalischer Hinsicht seit dem Jahre 1821 aus dem Staube der Mittelmäßigkeit nach und nach so weit erhoben, daß es sich mit Städten, die über ungleich größere Mittel zu gebieten haben, zu vergleichen nicht zu

Digitized by Google

scheuen braucht. Im genannten Jahre nämlich wurde Friedrich Schneider von unserm Herzoge als Hofkapellmeister angestellt, d. h. er wurde nicht bloß, was man anderswo darunter versteht, Direktor der Hofkapelle, sondern Vorsteher aller öffentlichen Musikinstitute in Dessau und höchste Autorität in Allem, was auf Musik Bezug hat. Dadurch nun, daß ihm als Orchesterdirektor ein Gesangpersonal und als Gesanglehrer ein Orchester stets zu Gebote stand, daß Liebe zur Kunst ihn zu unermüdlicher Thätigkeit anspornte, daß sein Eifer freundliche und kräftige Unterstützung fand, namentlich in der Person des frühern Präsidenten v. Wolfframsdorf (dem der jetzige Präsident v. Morgenstern, dessen allseitiges Streben unverkennbar dahin geht, Stadt und Land geistig zu heben, darin ähnlich ist), dadurch, sage ich, war es möglich, daß so erfreuliche Resultate herbeigeführt werden konnten. So ist denn die Geschichte der Musik in Dessau seit dem Jahre 1821 mit einem Bericht über die Wirksamkeit Schneiders identisch.

1) Diese Wirksamkeit erstreckt sich zuerst auf die Herzogliche Hofkapelle. Das besoldete Personal derselben ist gerade nicht zahlreich, wird aber durch die Mitwirkung der vielen jungen Leute, die hier Musik studiren, so verstärkt, daß jetzt außer den vollständig besetzten Blasinstrumenten 5 Contrabässe, 5 Violoncell's, 24 erste und zweite Violinen und 8 Bratschen besetzt sind. Unter den Angestellten sind namentlich aufzuführen: der Concertmeister Lindner, der in Schneiders Abwesenheit dirigirt, die Kammermusiker Fuchs und Drechsler, die Kammersänger Diedike und Krüger, welche Herren sämmtlich auch im Auslande rühmlich bekannt sind, ferner die kürzlich angestellte Kammersängerin Fräulein Nuß, die ihren Fleiß und ihr Streben nach Vervollkommnung durch die Fortschritte bethätigte, die von Concert zu Concert ersichtlich waren und die sich jetzt mit Herzoglicher Unterstützung in Dresden befindet, um sich in der höhern Gesangskunst auszubilden. Unter den Nichtbesoldeten ist Herr Haltenorth, erst Lindners, dann Spohrs Schüler, ein durch Präzision, reine Intonation und guten Vortrag sich auszeichnender Violinspieler, dessen Anstellung in der Kapelle recht sehr zu wünschen wäre. Die Kapelle ist in den Concerten, in Kirchenmusiken und Opern thätig und hat außerdem auf den Elbmusikfesten immer den Kern des Orchesters gebildet. Sprechen wir zuerst von den Concerten.

Vor Schneider's Anstellung wurden zwar auch Concerte gegeben, allein seltener und wenig besucht. Jetzt ist, außer wenn Theater ist und in den heißen Monaten, regelmäßig jede Woche ein Concert und es gehört zum guten Ton, dasselbe zu besuchen. Wenn nun schon nicht zu läugnen ist, daß Manche eben nur des Tons und nicht der Töne wegen erscheinen, so hat sich die Zahl derselben doch schon bedeutend vermindert und wird nach und nach immer geringer werden, da jeder Gebildete jetzt seinen Kindern, wenn nicht alle Anlage dazu fehlt, Musikunterricht ertheilen läßt. Die Anordnung der Concerte ist in der Regel folgende: Erster Theil: Ouverture, Gesang, Concertstück, Gesang oder umgekehrt ein Gesang- und zwei Concertstücke; zweiter Theil: Vollständige Sinfonie von Haydn, Mozart, Beethoven, Ries, Spohr, Schneider, Kalliwoda, Romberg oder Onslow. Man sieht es der Wahl der Stücke und namentlich dem ernsten zweiten Concerttheile an, daß Schneider bemüht ist, das Publikum heranzubilden und mehr und mehr empfänglich zu machen für die Werke der Heroen der Tonkunst, daß er nimmermehr der Künstler ist, durch den die Kunst fallen wird. Die Ausführung der Ensemblestücke läßt in der Regel nichts zu wünschen übrig, doch möchte es wohl Vielen willkommen seyn, wenn zu den jedesmaligen Gesängen die Texte mit auf dem Concertzettel abgedruckt wären. Der Ertrag der Concerte ist zur Hälfte den Stadtarmen, zur Hälfte dem Pensionsfonds für Wittwen und Waisen der Kapelle bestimmt. Diese wohlthätige Anstalt ist von Schneider gestiftet, indem er die bedeutende Einnahme der ersten Aufführung des Weltgerichts in Dessau der Kapelle als Grundcapital übergab und hat bereits seit Jahren an die darauf Anspruchhabenden eine Rente ausbezahlt. Außer den Concerten wurden vor mehreren Jahren Quartettunterhaltungen eingerichtet. Diese sind aber, hauptsächlich weil das Lokal für diese Art der Musik nicht günstig war, wieder eingegangen. Doch haben die Kammermusiker Zeit, Gefälligkeit und Kunstsinn genug, um der freundlichen Einladung der Liebhaber dieser Musikgattung zu folgen und in Privatzirkeln zum Gedeihen der Kunst beizutragen.

2) Schneiders Wirksamkeit als Direktor der Singakademie. Die Singakademie ist eigentlich ein Privatverein von etwa 100 Herren und Damen, aus den gebildeten Ständen, der sich aber durch seine Bestrebungen und Leistungen einen bedeutenden Platz in der Kunstgeschichte unserer Stadt erworben hat. Früher bestand zwar auch eine Akademie, allein wenig zahlreich und nur im Winter für den Zweck, eine Kirchenmusik einzuüben, um sie dann zur Aufführung zu bringen, nothdürftig zusammengehalten. Seit sich Schneider an die Spitze der Anstalt gestellt hat, werden Jahr aus Jahr ein wöchentlich 2 zweistündige Versammlungen gehalten, einmal mit der ganzen Akademie, das anderemal mit den Damen allein, welche letztere nach ihrem Zwecke Berübung genannt wird. Die Mitglieder üben in diesen Versammlungen ihre Kraft und erquicken ihr Herz durch die Ausführung ernster Musik der alten und neuen Zeit. Durch fortgesetzte Uebung ist die Akademie schon seit Jahren auf die Stufe der musikalischen Ausbildung gelangt, daß eine öffentliche Aufführung größerer Werke ohne viele Zeit- und zustraubende Proben vor sich gehen kann. Dergleichen öffentliche Aufführungen der Akademie, zu deren Mitwirkung sich ein jedes Mitglied bei der Aufnahme verpflichtet, waren in Verbindung mit der Kapelle in diesem Jahre drei: 1) ein Concert zum Besten des Denkmals für Beethoven, in welchem die Akademie mehrere Chöre aus Fidelio und den Chor zur Fantasie fürs Pianoforte von Beethoven vortrug; 2) ein Concert für Mozarts Denkmal, in welchem wir mehrere Chöre aus Idomeneus hörten, und 3) Schneiders neuestes Oratorium „Gethsemane und Golgatha", von welchem Werke zweifelsohne bald in diesen Blättern die Rede seyn wird*), da die Partitur gedruckt ist. Die Theilnahme an der Akademie ist übrigens wenig kostspielig, da Lokal, Heitzung und die Benutzung der in der

*) Schon wahr. Anm. d. Red.

Digitized by Google

Herzoglichen Kapelle befindlichen Kirchenmusiken vom Herzoge freigegeben ist und Schneider sich selbst betohnt, durch das Bewußtseyn, der Kunst nützlich zu seyn.

3) Als Direktor des Singechors mußte sich Schneider aus einem zwar schon bestehenden, aber sehr vernachläßigten Institute, das diesen Namen führte, einen ganz neuen Chor bilden. Er besteht gegenwärtig mit Einschluß der Seminarisien, die einen unzertrennlichen Bestandtheil desselben ausmachen, gesetzlich aus 52 Mitgliedern, welche Normalzahl aber fast immer wegen des großen Andrangs überschritten werden mußte, und wird aus den sich freiwillig meldenden Gymnasiasten gebildet und ergänzt. Die Choristen haben wöchentlich 7 Stunden Unterricht, nämlich 2 Stunden der ganze Chor, 4 Stunden bloß Sopran und Alt und 1 Stunde bloß Tenoristen und Bassisten, welche auch noch freien Zutritt zur Singakademie haben. In diesen Stunden werden außer den nöthigen Elementarkenntnissen in der Musik und den Vorübungen zum Gesange, Choräle, Motetten, Hymnen, Psalmen, kurz alles, was die kirchlich musikalische Literatur der alten und neuen Zeit Schönes bietet, gesungen. Für diesen Unterricht, der den Choristen unentgeltlich ertheilt wird (auch haben sie noch außerdem Freischule und einen kleinen Geldgehalt), haben sie die Verpflichtung, den Kirchengesang in den drei evangelischen Kirchen der Stadt zu leiten. Zu dem Ende ist der Chor in drei Abtheilungen, jede mit einem Präfekten an der Spitze, getheilt, und jede Abtheilung ist gehalten, in der ihr zugewiesenen Kirche vierstimmig zu singen. Sodann wird die Kirchenmusik vom Chore besorgt, die einen Sonntag um den andern und jeden Festtag in der Schloßkirche stattfindet. Anstatt des Strafsenfingens, das schon vor Schneider und des Neujahrsingens, das durch ihn abgeschafft wurde, werden, wie es bei den Thomasschülern in Leipzig üblich ist, einen Sonnabend um den andern Bespern in der Schloßkirche gesungen. In denselben werden ein Choral und 2 Motetten vorgetragen und die Pause zwischen jedem Stücke füllt Schneider durch seyn großartiges Orgelspiel aus. Seit dem Jahr 1826 hat übrigens Schneider nach seinem Wunsche und seiner Wahl von der Behörde in der Person des Unterzeichneten einen Gehülfen für diesen Theil seiner Wirksamkeit erhalten.

(Schluß folgt).

Feuilleton.

Am ersten dieses Monats sollten wir auch auf der Stuttgarter Hofbühne die Bajaderen sehen, die 6000 Stunden weit zu uns hergekommen sind, um dem verwöhnten und mit jedem Zeitabschnitte in seiner Empfänglichkeit wechselnden europäischen Sinne ein Bild zu geben von dem, was 40 Jahrhunderte lang ein anderes Volk unter anderer Zone anderwandelt schön finden konnte. In einer öffentlichen Ankündigung, welche ihrer Vorstellung vorausgeschickt wurde, hieß es unter Anderem: „Hinter den Tänzerinnen erscheinen drei Männer, kalt und ruhig; an dem einen bemerken wir auf der Stirne und dem rechten Arme drei weiße Linien: es ist der alte Namallingen, der Cymbelspieler; die beiden andern sind noch jung; der eine trägt ein langes Tamburin, dem er mit seinen Fingerspitzen Leben giebt; der andere hält eine Art von Schalmey aus Bambus, deren melancholische Töne mit dem Dudelsack einige Aehnlichkeit haben. Ueber die Lippen der fünf Tänzerinnen und ihrer drei Begleiter gleitet ein melancholischer und für uns Europäer geheimnißvoller Gesang durch die Lüfte. Das ist ein heiliger Gesang, der sich aus den Mysterien der Pagoden Indiens in unsere eleganten Säle verirrt hat. Namalingon, der Cymbelspieler, ist in Extase; er beschleunigt die Takte. Plötzlich hört — Alles auf ꝛc.“ Aber was die Melancholie in den Tönen und Melodien betrifft, so habe ich solche nicht über jedem oder empfunden können, und ist je mit unbegreiflich gewesen, so ist es mir jetzt solches noch mehr, wie Dalberg in seiner Uebersetzung des Werks von Jones über indische Musik behaupten konnte, die Indier besäßen eine der unsrigen gleich vollkommene Musik. Doch diese Unbegreiflichkeit stützt sich auf die Voraussetzung, daß die Musik, welche diese Bajaderen und ihre Begleiter uns vorführten, auch ächt indische Musik ist, und da erinnere ich mich, was schon Jones in seinem angeführten Werke behauptet, daß, hätte das indische Reich in den letzten 2000 Jahren sich in seiner völligen Kraft erhalten, ohne Zweifel auch Andacht und Religion der ächt indischen Musik einen ewigen Bestand gegeben haben würden, allein seit Alexanders Zeiten waren der Revolutionen so viele in jenem Lande, daß, obschon die Sanskritischen Bücher und die Theorie der musikalischen Werke der Indier aufbewahrt haben, gleichwohl die Praxis derselben in Gaur und Magaha oder den Provinzen von Bengalen und Behar ganz verloren gegangen ist, so sehr, daß man heutzutage in ganz Indien fast keine Spur mehr findet von der alten und eigentlich ächten indischen Musik, so wie sich diese nach der Theorie, die wir noch davon besitzen, gestalet haben muß. Darin trifft die, worunter gehörte indische Musik mit der vermeinten alten überein, daß sie rein melodisch ist und schlechterdings nichts Harmonisches hat, und das Eigenthümliche trägt sich immer an sich, daß wir schwerlich werden im Stande seyn, ihre Melodien in unsern Noten aufzuzeichnen, welchen Versuch ich wenigstens vergeblich machte; aber wäre diese Unmöglichkeit gerade, diese Abweichung ihrer Intervallenverhältnisse vielleicht der Schleier, hinter welchem verborgen die süße Melancholie mit ihren geheimnißvollen Wirkungen unserer Sinne lauert? — Ich bezweifle, und werde so bald nicht den unangenehmen Eindruck vergessen, den Gestalt und Musik dieser Bajaderen auf mich machten, so groß, von anderer Seite her, das Interesse war, mit welchen ich ihren Vorstellungen, Tänzen und kreischend-heulenden Melodien, zusahute und zuhörte. Wodurch diese Musik, welche zu Klang- und Tondetrachtungen gar Nichts übrig läßt, allenfalls noch wirkt, ist lediz der Rhythmus, doch auch nur auf ein, für extensiv rhythmische Verhältnisse bloß empfängliches Gemüth. An Intensivität ist gleichfalls nicht dabei zu denken. Und dringen wir zu diesem Rhythmus die übrige Beschaffenheit der Musik in Anschlag, so ergiebt sich abermals nur das Resultat, daß selbst den ungebildetsten Natursohn ein rhythmischer Sinn durchsieht und durchdrebt, und so in der Musik geboren der Mensch auch nur mit rhythmischem Geräusche in das musikalische Leben eintritt. Weil es mir unmöglich war, die Melodien der Gesänge, die anisonsich die Schallmey (Bitti genannt) begleitet, in unsern Noten aufzuzeichnen, so konnte ich keine näheren Aufschlüsse über die Skalen dieser indischen Musik daraus erhalten, was mir leid ist, so wenig ich dadurch verloren zu haben glaube. Ein anderes Instrument, womit der Tanz und Gesang einer andern Pagode begleitet wurde (jede Pagode hat ein eigenes ihr bestimmtes Instrument), gab immer nur einen Ton in ununterbrochener Weise, was wohl nur möglich seyn konnte, indem sich im Mundstück desselben eine Art Blasebalg, und unter demselben eine Art Pfeife befand. Auch aus dieser Einton musik, begleitet von der einkönigen Trommel und den Schlägen der einflappigen Cymbeln aus Kokusnußschaale wollte mir kein melancholischer Duft entgegenwehen. Nur die Sitte können zu lernen, ist jeder Reisende interessant.

Hier in Stuttgart ist bei seinen erfreuten Eltern der berühmte Componist und Claviervirtuos Julius Benedikt zum Besuche angelangt, und wird wahrscheinlich seine Oper „die Zigeunerin“ selbst in Scene bringen, dann nach London zurückgehen, um die begonnene Oper „Gomez“ zu vollenden.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 3. 6 kr. oder Thlr. 2. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 25. 19. September 1839.

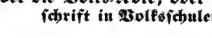
Ueber die Volks-Note, oder Tonziffer-schrift in Volksschulen.

Vom Universitätsmusikdirector J. Eitzer in Tübingen.

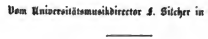
(Schluß.)

Obgleich hinsichtlich der rhythmischen Bezeichnung des Herrn Deininger, wie oben bemerkt wurde, durch Weglassung der kürzeren Stricke zwischen den einzelnen Ziffern viel gewonnen ist, so muß ich doch noch ferner bemerken, daß auf der andern Seite außer seinen ein- zwei und dreimal gestrichenen Ziffern und seinen Strichen und Komma's über denselben, namentlich seine kleineren Ziffern und kleineren Nullen sich dennoch dem Auge nicht deutlich genug darstellen. Ich sehe wohl ein, daß Herr Deininger in dieser Beziehung alles nur Mögliche geleistet hat, allein die Noten sind auch in diesem Punkt noch lange nicht ersetzt, und so lange dies nicht der Fall ist, bleibe ich bei dem bisherigen Notensystem, so wie ich auch hinsichtlich der leichteren Umziffrung bei demselben bleibe. — Ich gebe einige Beispiele seiner rhythmischen Bezeichnung.

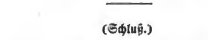
In Noten:



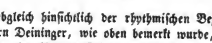
in Ziffern:



in Noten:

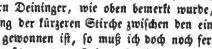


in Ziffern:

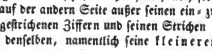


Ein Beispiel mit Pausen

in Noten:

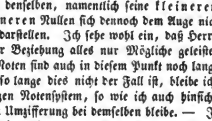


in Ziffern:

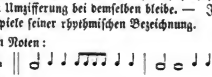


Wenn man auch ein noch so fertiger Schreiber ist, so kommt es einen doch schwer an, die größeren und kleineren Zahlen, größeren und kleineren Nullen im rechten Verhältniß etwas schnell zu schreiben, und man ist genöthigt, wegen der kleineren Zahlen und Nullen, die größeren um so größer zu machen, wozu denn auch wieder mehr Raum erfordert wird. Kurz, ich muß hier nicht nur rechnen, während ich die Ziffern singe; ich muß auch rechnen, während ich sie schreibe, und es liegt in der That in dieser Einfachheit eine gewisse Schwierigkeit, die man vergeblich bei dem Notenschreiben sucht.

In Beziehung auf die melodische Bezeichnung des Herrn Deininger vergleiche man folgende 3stimmige Stelle aus einem im Schuldoten von ihm beigegebenen Liede, das hinsichtlich der Taktbezeichnung noch zu den einfachen Liedern gehört, indem blos Viertels- und Achtelsnoten und in dieser Stelle selbst nur eine einzige Pause vorkommt.



Ich gebe nun diese Stelle in Noten und zwar alle 3 Stimmen auf einem Liniensystem, wie sie in der Schule auch wohl von der Singtafel abgesungen werden können, und brauche auf diese Weise statt 15 Taktstriche, wie die Tonziffer, nur 5.



Ist es aber nicht, als ob der Sänger, die Ziffer-Melodie in der Hand, ein Rechenbuch mit seinen starren Zahlen vor sich aufgeschlagen hätte? Ist er nicht gezwungen, fort und fort zu rechnen, indem er der ermüdenden wagerechten Richtung seiner Melodie folgt, während diese auf dem Notensystem, wie die wellenförmige Schönheitslinie, ihre heitere Bahn geht, die das Auge so leicht entziffert?

Digitized by Google

Die letzten Kastraten in Deutschland.

Ich war in Dresden. Wenig Worte sind dies freilich; aber welche Fülle des Klanges schlossen diese für mich ein! Hatte ich nicht Jahre lang immer „Dresden“ geseufzet, wenn ich in andern Städten und Städtchen, durch gemeine nichtswürdige Kirchenmusik empört worden war, und hatte ich mir nicht hier den Himmel gedacht, in dem alle die alten heiligen Meister, die längst der gemeinen Welt entschwunden, den Reigen führen. Hatte ich nicht jahrelang gestrebt, nach diesem Sitze der Kunst und des Geschmacks zu gelangen, um mich dort für langes Elend zu entschädigen, für alle kommende Zeit zu stärken und zu läutern. Jetzt war ich dort und zwar Sonnabend spät, und ließ mir schon durch einen Lohndiener die Kirche zeigen, in welcher am folgenden Tage mir die Wunderwelt ächter würdiger Kirchentonkunst aufgehen sollte. Ich will mich selbst nicht, wie leinen andern, damit hinhalten zu erzählen: wie ich die Stunden gezählt, wie mir die Nacht zu lang geworden, wie ich alle Augenblicke aus neckischen Halbträumen aufgeschreckt, die mich fern von Dresden entführten, als ob sie mich der bevorstehenden Seligkeit hätten berauben wollen. Ich will auch nicht den langen schleichenden Morgen erwähnen, an dem ich mich lieber auf meinem Zimmer langweilen, als mich durch irgend etwas anderes zerstreuen wollte, so daß ich hätte zu spät, oder zu dem herrlichen Dargebotenen nicht in aller Laune kommen können. Ich trat in die Kirche. Ein prächtiges großes Gebäude, obschon es unfähig ist, an sich irgend eine fromme Stimmung, einen großen Gedanken hervorzubringen, obgleich es ganz verunglückt; mir war übrigens wenig an dem Baue gelegen, da ich sicher war, durch eine Schöpfung der altitalischen Schule, oder durch die Riesengedanken eines Bach in einen geistigen Dom eingeführt zu werden, sicher war; durch eine unübertreffliche Aufführung, durch Engelstimmen einen rafaelischen Strahlenkranz von Engellöfen um mich zu zaubern. Da die Kirche noch ziemlich leer war, konnte ich mir eine Stelle aussuchen, von wo ich dem Wunder am besten und ungestörtesten zuhorchen konnte. Bald hatte ich was ich wünschte, drückte nun die Augen ein, und war in Erwartung der Dinge die da kommen sollten, für alles andere wie abgestorben. Ich hätte vielleicht am Vorabend bei diesem oder jenem Mitglied der Kapelle einsprechen können, wäre dort vielleicht willkommen gewesen, und hätte so leicht erfahren mögen, was an dem Tage gegeben worden, aber das lag einmal nicht in meinem Plane, der auf nichts anderes hinauslief als überrascht zu werden. Ich hatte mich in den Hauptgang, ungefähr in die Mitte der Kirche gestellt, und dorten an eine Bank angelehnt, hinein zugehen wagte ich nicht, weil ich befürchtete, den Platz eines anderen einzunehmen, und gar nicht zu befürchten brauchte, durch etwas Stehen bei solchem Genusse, wie mir bevorstand, zu ermüden. Ich wunderte mich, daß der Gang noch immer um mich leer blieb, als sich die Bänke bereits füllten, schrieb dieses aber dem Umstande zu, daß ich zu frühe gekommen, bis endlich ein bunt äffisch aufgeputzter flämmiger Kerl, der einen Degen groß wie ein mittelmäßiges Vorlegemesser an einem Riemen trug, an welchem man den Donnerhammer Möhner hätte aufhangen können, bis dieser Faschingmensch auf mich zusprang, kollernd vor Zorn eine Art Trommlermeisterstab, an dem ein silberner Knauf und ein paar stattliche Troddeln blänzten, vor mir auf die Erde stieß, und mir zuschrie, daß ich mich hier aus dem Gange wegzupacken habe. Ich sagte dem Manne, den ich mir kaum bei Sinnen denken konnte, daß ich nur die heilige Messe mit anhören wollte, und war erstaunt, die Leute in den Bänken über solche unkirchliche Gebehe dann ruhig bleiben zu sehen. Der Mann war also nicht dem Tollhause entsprungen, und hatte ein Recht, mich aus dem mittleren Gange zu treiben. Was wollte ich machen? Alle Augen schauten auf mich, ich zog mich daher in die Seitengänge zurück, wo ich glaubte ungestört vor dem Grimmigen und ziemlich schicklich dem Heißersehnten entgegen harren zu können. Kaum war ich aber dorten angelangt, so trat mir hier ein anderer, ebenso possirlich gekleideter Kirchendiener entgegen und heischte mich ebenso barsch, das Feld räumen. Alle bittende Blicke, alle flehende Gebehe halfen mich nichts! Kleinmüthig geworden fragte ich ihn: ob denn kein Fremder dem Messamte in Dresden beiwohnen dürfe? Warum nicht, wenn er die Symmetrie dieser Kirche nicht störet, mit ganzem Vergnügen! Findet er aber in den Bänken nicht Platz, und, wohlgemerkt, rechts dürfen nur Männer, links nur Frauen sitzen, damit die beiden Hälften wie zwei nette Blumenparterres in aller Schicklichkeit prangen, wo dort dunkle Blüten hier aber farbenhelle gedeihen, damit die Tugend unserer Zeiten nicht durch Mischung der Geschlechter anrüchig werde. Die Wege dazwischen müssen auf französische Weise rein seyn, und uno, als den Gärtnern, ist es höchstens erlaubt mit diesen Deutschen hindurchzuschreiten. Sie sollen die Kirche erst aus der Loge dorten betrachten, welchen köstlichen Anblick sie gewährt, sie werden ähnliches gewiß in keiner Kirche, in keinem Theater der ganzen civilisirten Welt gesehen haben! Ich war unter diesen freundschaftlichen Erläuterungen des bunten Mannes bis unter die Säulenreihe, und hinter dieselbe zurückgedrängt worden, so daß ich jetzt an der inneren Regelmäßigkeit der Kirche nichts schadete und hier an die verheißene Messe wieder denken konnte. Allmählig aber begann meine Hoffnung auch nachzulassen; es schien mir, als ob das Zuhörende mit der Symetrie, mit den äffisch bekleideten Vogelscheuchen, in irgend einer Verbindung stehen müsse, als ob dieser zahme höfische weihenthlößte Kirchendienst nichts heiliges und kräftiges im Fache der Musik aufkommen lassen könne. Ich täuschte mich nicht. Die Hochmesse begann. Ich höre, staunte, that mir Gewalt an, und blieb eine geraume Zeit lang — aber bis zum Ende konnte ich es nicht aushalten. Ich war oft in Konzerten, in denen ein armer Teufel von Lanbstreicher sich für die lieben Pfennige alles tolle kunterbunte Zeug abquälte, und sich nach Kräften bemühte, überschwänglich zu seyn. Ich war dort, und ward Meister meiner Lachmuskeln, verbiß Aerger und Grimm und hielt aus bis zum letzten, um den armen Wicht nicht gar zu kränken, aber hier konnte ich nicht aushalten. Die Heren von der Tonbühne werden es mir nicht verargen, sie spielten

Digitized by Google

vorzüglich, und thaten alles mögliche, um den Gesang zu ersticken, und so den großen Fehler mit dem christlichen Liebesmantel zu decken. Es gab eine Zeit, wo der Katholicismus so einzig, so unerschüttert da stand, daß man wirklich noch mehr wagen durfte, als ein paar hundert Menschen jährlich unglücklich und aberunglücklich zu machen, leiblich und geistig zu schänden und zu vernichten; man diesen Greuel begehen konnte, ohne daß davon die Kirche in irgend einer Meinung gelitten hätte, ohne daß davon nur Aufhebens gemacht worden, wenn dies Verstümmeln nur in der Abschied geschah, der äußeren Leier, dem Gepränge wesen nur zu nutzen. Diese Zeiten sind aber jetzt gottlob vorüber. Alle junge Kirchen beobachten eifrig ihre eifersüchtige Mutter, und jeder rechtliche sinnige Katholik selber will nur die Formen dulden, so weit sie den Geist nicht erdrücken, sondern erheben mögen, will niedergerissen wissen, was diesem widerstreitet. Und was wird solcher Christ, solcher Katholik sagen, wenn man ihm sagte, daß im Dresdner Dome Hemmlinge, daß dort Eunchen singen? Es liegt in dem Gedanken etwas niederschlagendes, graußenerregendes, schaudervolles, das nicht allein alle Andacht unmöglich macht, nicht allein die Musik verekelt, das sogar an allem Menschengefühle, an allem Lichte, am Fortschritte unseres Jahrhunderts zweifeln macht. Wenn nun diese Kastraten noch Sängerinnen aufwögen! wenn ihre Stimmen den Zuhörer hinreißen könnten! wenn sie den Frevel, der an ihnen geschehen, vergessen machten! — Nichts weniger als dieses. Die Dresdner Kastraten sind die einzigen die ich in meinem Leben gehört habe, sind aber nicht diejenigen, die mich mit dem Frevel je versöhnen können, nicht einmal jene, die mir den Frevel zu erklären vermögten. Es liegt in den Stimmen so etwas näselndes, gröhlendes, rauhes, so etwas unnatürliches in der Höhe, das einem den Gesang verleiden muß. Einer dieser Unglücklichen steht der Sopranpartie, der andere der Altpartie vor, und leitet den Chor, der übrigens für die Kirche, für Dresden sehr schwach, sehr mittelmäßig ist, er steht der Partie vor, d. h. er singt seine Prunkstelle (solo) bis zur Gesammtstelle, wo er schweigt, und bis zur kommenden Prunkstelle das Ding gehen läßt, wie es eben will. Es wäre ja auch lächerlich von solchem Menschen verlangen zu wollen, daß er im Geiste des Kunstwerkes leben solle, sich in selbes verlieren, in selbem aufgehen müsse; er betrachtet lediglich jede solche Prunkstelle als einen Entrechat, den er vor dem Volkgedränge macht, um sich belobeert zurückzuziehen; an Glauben, an Andacht, an Gottinnigkeit wird er wohl nimmer gedacht haben. Doch von dem zu reden, was ich eigentlich höre. Es war eben Musik. Klang, Harmonie rtes, es waren keine Satzfehler, keine falschen Quinten und dergleichen drin, und ließ sich hören. Besonderes Neues war nichts zu spüren, wenn ich die Tonzeugvertheilung ausnehme, die überall mit ihren Flittern, Tonblüten, und vollen Tonsträußern hervorlugte und im beständigen Streite mit den Stimmen war, die aus ihr hervorragten wie die Egypter aus dem Rothmeere. Die bedeutendsten Singstellen bestanden in den Einzelsägen, die Chöre waren ganz von der Tonbühne erdrückt und überflüssig gemacht, und des Geigens, Trommelns, Pfeifens und Trompetens war kein Ende. Das ganze hätte mich fast gemahnen mögen, es würde eine gute alte Opera, neueingerichtet, wieder aufgeführt, und wirklich erscholl zur Wandlung eine Weise, welche mir durch das bekannte la Rachelina mobinarella! das ich ganz deutlich hervorzuhorchen glaubte, den Zweifel so zur Gewißheit brachte, daß ich die heiligen Hallen hinter mir ließ. O ihr heiligen Schatten Durantes, Leos, Lottis, Palastrinas, Carpentras, Lassos und Hasses, wie stand ich nun entäuscht auf der Elbbrücke in Dresden! Soll ich alle die Klagelieder hier anstimmen, die ich in mich hinein zu dem Wellengemurmel sang? Ich stand so lang bis in der Kirche das Hochamt zu Ende. Ich sah dann einen Künstler mit dem Geigenbogen auf mich zu, an mir vorüberschreiten, der Mann blickte mich so freundlich, so seelenvoll an, daß ich mich ihm anschloß, daß ich anfangs stumm mit ihm der Brühlschen Platte zuschritt. Ein Wort brachte dort das andere. Der Mann verstand meinen Kummer, faßte meine getäuschte Erwartung. Er mußte ja dort selbst mitgeigen, und durfte nicht einmal, wie ich, weglaufen, wenn er nicht für ein unnützes, tolles Mitglied zählen und ausgeschieden seyn wollte. Was sie da sagen, liebster Herr, haben auch unter uns schon tüchtige Meister empfunden und ausgesprochen, aber bis jetzt hat man diese Sprecher weder verstehen wollen, noch können. Unsre Kapelle hat sich selbst überlebt, und zehrt von ihrem alten Ruhme; weder ihre Zusammensetzung, besonders was den singenden Theil betrifft, kann einen sinnigen Kunstfreund befriedigen, noch der Stoff, welchen sie darstellt, einem frommen Sinne zusagen. Man ist einmal so an das Gröhlen und Quäcken unserer Kastraten, an alles Bogenzeitter und Trompetengeschmetter gewöhnt, daß man vor dem kirchlichen Ernste zurückschrecken würde. Hat ja doch Reissiger schon mehrere Messen gesetzt, in denen er eine strenge Stimmführung im Gesange beobachtet, aus denen er alles singspielartige verbannt; und alles Bunte der Begleitung, die ihm nur die Stimmen tragen sollte, weggelassen, aber diese Werke kitzelten die Ohren unserer Horcher nicht sattsam, waren viel zu langweilig, zu todt, und wurden freilich auch schlecht genug aufgeführt, weil es hier nicht auf die Gurgeleien von einem paar Kastraten, sondern auf den Kerngesang eines vollen geübten Chors ankömmt. Schwer wird es werden, einen tüchtigen Gesangreigen zu bilden, weil eben die Mittel dazu fehlen, oder weil diese Mittel vielmehr durch die an der Spitze stehenden auf unvernünftige Weise vergeudet werden. Von unsern beiden Kastraten bekommt der erste 1Thausend, der zweite 1Thausend Thaler Gehalt, während auf den Chor beinahe nichts mehr verwandt werden kann. Wie nutzlos ist diese bedeutende, und für Dresden wohl ungeheure Summe angelegt, und wie heilbringend könnte sie angewendet werden, um einen tüchtigen Chor zu bilden, in dem sich die Chorführer von selbst schon finden würden. Für die ersten Stimmen würden in Dresden sich wohl mehr als genug finden, welche sie reiner und kräftiger absingen, als jene wälschen Unmänner, und wenn einmal durch irgend ein Vorurtheil die Frau aus der Kirche gebannt, oder dort zum Schweigen verdammt seyn sollte, so könnte man ja die fraglichen

Digitized by Google

Stimmen durch Knaben besetzen, welche, wenn sie altern, der Kapelle nicht verloren gehen, sondern an die Männerstimmen treten. Knaben mögen zu allem bühnlichen Gesange, weil er Leidenschaften ausdrücken soll, unfähig seyn, zum kirchlichen sind sie aber desto fähiger, weil sie oft gläubiger und herzlicher in der Verhältnisse einzugehen vermögen, als die vom Weltstrome schon Hingerissenen. Ihnen ist das Himmelreich, weshalb sollten sie es nicht in ihrem Liede tragen können? hätten wir die wälschen Halbmänner gegen einen tüchtigen Gesangchor umgetauscht und könnten dann mit seiner Hülfe tüchtige Sachen, Kunstwerke, in welchen kirchlicher Ernst und christliche Begeisterung vorwaltet, aufführen, so würden bald viele Kirchengänger sich der Tiefe, der Fülle frommer Anschauung zuwenden, viele würden bald von diesem Ernste ergriffen stehen, und sich schämen; daß sie je in der Kirche auf die Pfeife des hamelschen Rattenfängers gelauscht; nach und nach würde sich ein Kreis bilden, der auf das Heilige und Hohe einginge, und in nicht gar langer Zeit würde eine Pflanzschule für das gesammte Land hier blühen, würde die schaale, herzlose Spielerei aus dem Tempel vertrieben seyn. So sprach der Mann mit dem Fiedelbogen, bald schöne Hoffnungen, bald wieder Zweifel an diesen Hoffnungen mir vorwebend. Ich hatte mich unter seinem Gespräche zu recht gefunden, dankte ihm, und nahm Abschied. Drehte mich aber noch auf der Treppe, um zu fragen, wer der Schöpfer, der Tonsetzer der heutigen Messe gewesen. Kapellmeister Morlacchi klang mir von oben herab, als ich die Treppe hinunterzog. A. W. v. Zuccamaglio.

Kritik.

Zürich, bei Hans Georg Nägeli, und Leipzig bei Friedr. Hofmeister: Neue Sammlung zweistimmiger Chorlieder für die Jugend, von Dr. H. G. Nägeli. Nachgelassenes Werk. Erstes Heft.

Bekanntlich gab der Verfasser, der ohnzweifelhaft bei allen Musikern in gutem Andenken fortlebt, auch bei seiner Lehrleitung eine Sammlung solcher zweistimmiger Kinderlieder heraus, bei denen die beiden Stimmen stets in gerader Bewegung und in consonirenden Intervallen (Terzen und Sexten) mit einander fortschreiten, und zu welchen Gottfried Weber dann einen obligaten Baß, in der Art der Gegenbewegung aber, setzen daß Nägeli selbst sich veranlaßt sah, eine Ausgabe der Lieder mit seinem Basse zu veranstalten. In ähnlicher Weise sind auch diese Lieder, die er in Manuscript hinterließ, componirt worden, nur ohne den Baß, und Textinhalt sowohl als die leichten gefälligen Melodien machen sie zur Einführung in Schulen sehr tauglich, der man von Seiten der Verlagshandlung auch durch einen enorm wohlfeilen Preis entgegengekommen ist.

Ebendaselbst: Fünfstimmige Cantus-Firmus-Chöre, von Hans Georg Nägeli.

Daß Nägeli den vierstimmigen Satz verstand, worauf bei solchen Tonwerken doch ziemlich wohl das Meiste ankommt, da die fünfte Stimme den Cantus firmus singt, und daß er in der Kunst der Figuration eine bedeutende Fertigkeit wie weite Umsicht hatte, wird Niemand bezweifeln, und es bleibt uns daher, um dem Bedürftigen Auskunft zu geben über das, was ihm hier geboten wird, wohl nur noch übrig, die Chorale namhaft aufzuführen, welche hier in figurirter Weise für allgemeinen vierstimmigen Chor bearbeitet wurden. Es sind folgende aus dem Schweizerischen Gesangbuche: „Kommt wer kommen kann," „Meinen Jesum laß' ich nicht," „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret," „Geheiliget werde dein Name," „Wie herrlich strahlt der Morgenstern," „Lob, Ehr und Preis dem höchsten Gut," „Laßt uns mit Danken treten," „Gott vor dessen Angesichte," „Nun danket alle Gott," „Lobet den Herrn, den allmächtigen König der Ehren." Die auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinende ungerade rhythmische Eintheilung einiger von den Melodien, war durch die Art der Figurirung nothwendig, und diese durch den Inhalt des Textes zulässig.

Correspondenz.

(Schluß.)

Dessau im August 1839.

4) Als Organist an der Schloßkirche ist Schneider, was Orgelspiel und Choralgesang betrifft, den Seminaristen ein Muster, nach welchem sie sich in ihrem künftigen Berufe richten können und sollen. Und in der That ist schon manches Erfreuliche von den aus seiner Schule hervorgegangenen Landschullehrern geleistet, namentlich verschwindet das leidige Verschnörkeln der Choralmelodien immer mehr und mehr. Den musikalischen Theil unsres 1830 eingeführten Gesangbuches hat er ganz allein besorgt, ein Choralbuch dazu geschrieben, und veranlaßt, daß ein Choralmelodienbuch gedruckt wurde *).

5) Schneider ist auch Stifter einer Liedertafel, welche etwa 20 Mitglieder zählt. Da sich dieselbe nicht öffentlich hören läßt, so läßt sich weiter nichts über sie sagen, als daß sie sich alljährlich mit den Liedertafeln von Leipzig, Magdeburg, Zerbst und Cöthen in einer dazu vorher bestimmten Stadt einmal zusammenfindet, um unter Gesängen einen fröhlichen Tag zu verleben.

6) Als Operndirektor kann sich Schneider meiner Ansicht nach nicht glücklich fühlen. Wir haben nämlich hier kein stehendes Theater und nur in den Wintermonaten findet sich eine wandernde Schauspielertruppe ein, die vom Herzoge sehr unterstützt wird. Es muß also natürlich für Schneider,

*) Ich kann nicht umhin, zu bemerken, daß, im Gegensatze zu vielen andern Ländern, das neue Gesang- und Choralbuch mit der größten Bereitwilligkeit von sämmtlichen Gemeinden angenommen worden ist, obgleich das alte Gesangbuch noch keins der schlechtesten war, ein Beweis, wie viel darauf ankommt, daß die Behörde, bei Bearbeitung solcher Werke, Männer aufzufinden wisse, die auch das Vertrauen des Volkes besitzen.

Digitized by Google

der gewohnt ist, auf etwas Bleibendes, Nachhaltiges hin zu wirken, sehr unangenehm seyn, mit fremden, zusammengewürfelten Elementen sich abzumühen, um dem Publikum einen kurzen flüchtigen Genuß zu verschaffen. Doch scheint es, da seit Kurzem ein fester Theaterchor errichtet ist, in der Idee des Hofes zu liegen, ein Hoftheater, wie es früher bestand, wieder herzustellen. Außerdem, daß dieß von den Dessauern schon lange sehnlich gewünscht worden ist, möchte ein stehendes Theater auch anderseits ein Bedürfniß für Dessau werden. Denn da unsre Stadt durch die Eisenbahn mit Berlin, Leipzig, Magdeburg und der Umgegend in nähere Verbindung kommt, so läßt sich wohl als gewiß annehmen, daß viele Fremde länger oder kürzer im reizenden Dessau verweilen werden, die ein Theater schmerzlich vermissen würden*). Freilich würde es dem Herzoge Geld kosten, allein so wenig wie das Blut für das Herz nicht verloren ist, wenn es durch die Adern fließt, so wenig ist dem Staate das Geld verloren, welches den Unterthanen zu Gute kommt. Ein stehendes Theater würde aber Geld in Umlauf bringen, während die wandernden Schauspieler, die wir gehabt haben, die hiesigen Einnahmen dazu verwendeten, um auswärtige Schulden zu bezahlen. Auch würden fest engagirte Schauspieler mehr auf ihren bürgerlichen Ruf halten müssen, als wandernde, unter denen Manche hier die empörendsten Sittenlosigkeiten frech zur Schau trugen und dadurch gewiß sehr nachtheilig, namentlich auf das jüngere Geschlecht gewirkt haben.

7) Endlich ist noch Schneiders Musikschule zu nennen. Schneiders Ruf zog schon seit Jahren aus der Nähe und Ferne eine Menge junger Leute nach Dessau, um unter ihm, dem tüchtigen Theoretiker und Componisten, Musik zu studiren. Jetzt befinden sich deren, außer den deutschen, hier aus Copenhagen, Utrecht, Edinburg, Moscau, Abo. Und in der That vereinigt sich auch sonst noch in Dessau Alles, um die Musikstudirenden zu veranlassen, diesem Orte den Vorzug vor andern Städten zu geben. Sie haben freien Zutritt und können mitwirken in den Proben und Aufführung der Kapelle, sie sind gehalten, allwöchentlich Ouverturen, Sinfonien und Concertsätze unter sich aufzuführen, bei welchen Proben die etwa fehlenden Instrumente durch Kammermusiker besetzt werden, so wie sie auch wöchentlich Quartettübungen haben. Die Benutzung der hiesigen musikalischen Bibliotheken steht ihnen frei, auch finden sie auf jedem Instrumente für ein mäßiges Honorar tüchtige Lehrer**). Dessaus schöne Umgebungen laden sie in ihren Erholungsstunden zum Genusse edler Freuden ein und seine Bewohner kommen ihnen mit Freundlichkeit entgegen, wenn sie sich ihnen als gebildete Leute empfohlen haben.

Indem ich Ihnen ein allgemeines Bild von Dessaus musikalischem Zustand zu entwerfen gesucht habe, komme ich auf das Einzelne und fange mit Ostern dieses Jahres an, als zu welcher Zeit Ihr Blatt das Licht der Welt erblickt hat.

Concerte:

12. April. I. 1) Webers Ouverture aus Oberon. 2) Arie von Rossini — Fräulein Ruß. 3) Concertin von Kummer — Drechsler. 4) Duett aus Mozarts Entführung — Diedike und Krüger. II. G-moll-Sinfonie von Mozart.

19. April. I. 1) Ouverture von Reissiger (neu). 2) Divertissement für Horn, comp. und vorgetragen von Fuchs. 3) Tenorarie aus dem Freischütz — Diedike. 4) Clarinettvariationen, vorgetragen von Grützmacher. II. Sinfonie von A. Romberg, C-dur.

3. May. I. 1) Ouverture von Mendelssohn (Nr. 3). 2) Violinconcertino von Spohr — Haltenorth. 3) Bassarie aus Hans Heiling — Krüger. 4) Concert für 4 Clarinetten von Schindelmeisser — Tausch, Lorenz, Grützmacher, Amelang (gut einstudirt). II. Sinfonie v. C. M. von Weber.

10. May. I. 1) Ouverture aus der Zauberflöte. 2) Oboedivertissement von Kalliwoda — Lorenz. 3) Arie aus Titus — Diedike. 4) Violoncelldivertissement von Dotzauer — Bernhardt Schneider. Sinfonie von Kalliwoda Nr. 1. — Außerordentliche Concerte waren 1) am ersten Pfingstage das Benefice-concert des Kapellmeisters Fr. Schneider, in welchem außer der bekannten Ouverture zur Braut von Messina eine in C-moll von Schneider gehört wurde, die noch Manuscript ist, ferner 2 Volkslieder für das Männerquartett, vom Concertgeber arrangirt, die sehr schön vorgetragen wurden, Adelaide von Beethoven, Duett aus Wilhelm Tell, Violinvariationen von David, vorgetragen vom Musikschüler Herrn Salomon aus Kopenhagen, dem zu rathen wäre, seinen Fleiß gediegneren Compositionen zuzuwenden, und Pianofortecoucert von Hummel, vorgetragen vom Musiklehrer Hr. Feitsche, einem Virtuosen auf seinem Instrumente. 2) Zwei Concerte am 11. und 16. Juni, gegeben von dem weltbekannten Flötisten Hr. Druet. 3) Concert zum Wollmarkt, zum Besten der Capellmitglieder. I. 1) Schneiders Ouverture über den Dessauer Marsch, 2) Clarinettenconcertino von Kummer — Tausch, 3) Duett aus der Entführung — Krüger u. Diedike, 4) Violoncellvariationen von Kummer — Bernh. Schneider, 5) Volkslieder, arrangirt für Männerstimmen von Schneider. II. Beethovens Sinfonie in A. — Akademieaufführungen sind schon früher erwähnt. — Kirchenmusiken und Vespern: seit Ostern bis zum 15. Juli sind zu Gehör gebracht Compositionen mit Orchester von Mozart, Haydn, Schneider; Vokalmusik in den Vespern von Rolle, Homilius, Schuster, Schulz, Hammerschmidt, Reichardt, und sechsstimmige Choräle, die Harmonieen von Fr. Schneider.

C. F. Rümpler.

*) Auch wird die Eisenbahn den Elbmusikfesten, die weniger aus Mangel an Theilnahme, als wegen der großen Kosten und den Zeitversäumnissen der Mitwirkenden und Zuhörer, etwas schläfrig fortgesetzt wurden, gewiß einen neuen Schwung geben.

**) Da ich nicht alles so speziell anführen kann, so lege ich ihnen den Prospekt zum beliebigen Gebrauche bei.

Digitized by Google

Nekrolog.

Johann Immanuel Müller wurde am 1. Januar 1774 zu Schloß-Vippach, einem damals zu Erfurt, jetzt zum Großherzogthum Weimar gehörigen Dorfe, geboren. Sein Vater, ein Landmann, war zugleich sein erster Lehrer im Violinspiel; der dortige Schloß-Cantor unterrichtete ihn auf dem Clavier, welchen Unterricht später sein Pathe, der Pastor Armann, fortsetzte. In seinem neunten Jahre war er schon fähig, den Gesang der Gemeinde mit der Orgel zu begleiten, worauf in jener Zeit viel Werth gelegt wurde. — Solche musikalische Anlagen und Fortschritte bestimmten damals dem Sohne des Landes gewöhnlich seine künftige Laufbahn; man sah in ihm nämlich einen tüchtigen Schulmann heranwachsen, da in den Augen des Volks die wichtigsten Erfordernisse zur Verwaltung einer Schulstelle eine gute Stimme, Gewandtheit im Dirigiren der Kirchenmusiken und fertiges Orgelspiel waren.

Auch Müller sollte der Schule folgen und wurde zu diesem Zwecke im Jahr 1785 nach Erfurt gebracht, wo er, außer dem Unterrichte in der Prediger-Schule, noch den Gesangunterricht des verdienstvollen Musikdirektors Weimar genoß und den Singchor frequentirte. Der durch seine musikalische Leihanstalt bekannt gewordene Organist Kluge (starb 1838) war sein Lehrer im Clavier- und Orgelspiel; Generalbaß und Composition studirte er bei dem berühmten Kittel, einem Schüler Sebastian Bachs. Im Jahre 1788 trat er in das ehemalige Erfurter Rathsgymnasium ein, mit welchem zugleich das Schullehrer-Seminar verbunden war.

Kaum 20 Jahr alt wurde er zum Organisten an der Steigerkirche erwählt, welche Stelle er aber noch in demselben Jahre wieder verließ, um einem Rufe nach dem Erfurt'schen Dorfe Kerspleben als Cantor, Organist und Schullehrer zu folgen.

Eine so frühzeitige Anstellung gehörte damals zu den Seltenheiten und bewieß, wie beliebt und geachtet Müller als Musiker und insbesondere als Orgelspieler sein mochte. Er hatte sich auch schon durch einige Compositionen für Pianoforte, Streichquartett und Gesang einigen Ruf erworben.

Im Jahr 1810 fiel auf ihn die einstimmige Wahl zum Cantor an der Kaufmannskirche in Erfurt (an des bekannten Schulze Stelle), in welches Amt er den 20. Januar 1811 eingeführt wurde. Zugleich wurde er dem Cantor- und Musikdirektor am evangelischen Gymnasium G. Ch. Stolze (dessen Sohn H. W. Stolze in Celle angestellt ist) als Vicarius beigesetzt.

Als im Jahre 1820 das Schullehrer-Seminar von dem Gymnasium getrennt und neu organisirt wurde, so ernannte ihn die Königl. Regierung zum Musikdirektor an letzterer Anstalt, in welcher er den Gesangunterricht und die Uebungen der obern Abtheilungen im Violinspiel zu leiten hatte.

Den regen Sinn der Bewohner Erfurts für Musik, namentlich für die geistliche, zu erhalten und zu beleben, dazu hat wohl Müller, so viel er konnte, beigetragen. In seiner Kirche konnte man an allen Festen und festlichen Zeiten, am meisten in der Fasten, gut besetzte und ausgeführte Kirchenmusiken hören.

Er war zugleich Direktor des Soller'schen Musikvereins, der mehrere Jahre allein durch Familien-Concerte für die Unterhaltung der Erfurter sorgte und im Jahre 1831 ein großes Musikfest veranstaltete.

Vorher bereitete er durch so genannte musikalische Abendunterhaltungen, welche er mit Hülfe der Seminaristen ausführte, den dazu eingeladenen Personen manchen Genuß, bis dieselben mehr in den Hintergrund traten, als jener Verein vollständiger besetzte Concerte zu geben anfing.

So war er auch Mitglied des liturgischen Vereins in Erfurt, der sich um die Choralmusik sehr verdient gemacht hat. Das treffliche Fischer'sche Choralbuch verdankt demselben seine Entstehung.

Ein Nervenschlag endigte am 25. April 1839 sein thätiges Leben. Er hinterläßt eine trauernde Gattin, 2 Söhne und 1 Tochter. In seinem Amte wirkte er am meisten durch seine eigene Tüchtigkeit; insbesondere wurde er in gewandter und umsichtiger Leitung der Kirchenmusiken, bei deren Ausführung der Dirigent sich gewöhnlich nicht ganz auf seine Gehülfen verlassen kann, ein Vorbild für künftige Cantoren.

Ein heiterer Sinn, theilnehmende Gefälligkeit und Freundlichkeit, so wie ein sanftes, weiches Gemüth erwarben ihm die Zuneigung aller, die mit ihm in Berührung kamen und machen ihm seinen Freunden unvergeßlich.

Von seinen Compositionen sind seine Cantaten, Hymnen ꝛc. am meisten bekannt geworden und werden in den Kirchen Thüringens häufig und gern gehört, da sie nicht schwierig in der Ausführung sind und durch natürliche Melodie und Harmonie und, obwohl nicht tiefe, doch richtige Auffassung des Textes den Musiker und den Zuhörer ansprechen.

Die Zahl seiner Werke, von denen die meisten nicht gedruckt sind, ist auf 87 gestiegen; darunter befinden sich 3 Sinfonien für Orchester (Op. 10, 12, 14); 1 Festmarsch für Orchester (Op. 81); 4 Ouverturen für Orchester (Op. 26, 50, 73, 82); 10 Quintette, Quartette, und Trios für Streichmusik (Op. 3, 4, 11, 17, 44, 48, 51); 10 Concerte für Viola und Cello (Op. 7, 13, 6, 61), Flöte (30, 57), Clarinette (27), Hobve und Fagott (23), Waldhorn (47), Pauken (65); 4 Sonaten ꝛc. für Pianoforte (Op. 1, 46); Concerte, Variationen ꝛc. für Orgel (8, 16, 24, 25, 33, 66, 67, 68, 76, 77, 79, 86); 1 Oratorium (Op. 24) und 9 Missen (Op. 9, 15, 18, 44, 45); 30 Cantaten, Hymnen, Psalme, Motetten (Op. 2, 5, 19, 21, 36, 39, 42, 43, 60, 63, 70, 71, 75, 83, 84; — 22, 32, 80; — 35, 37, 49, 52, 58, 62, 69, 85, 29, 38, 53, 40, 64. Mehrere Nummern, Arien, Duette ꝛc. Op. 20, 31, 45, 54, 56, 59, 72, 74, 78.

W. Körner.

Digitized by Google

Feuilleton.

—

Lafont, den trefflichen französischen Geiger und Componisten für sein Instrument, kennt wohl jeder gebildete Musiker. Sohn eines Advocaten aus Toulouse, zeichnete er sich schon als 13jähriger Knabe aus, nahm dann noch Unterricht bei dem graziösen Rhode, und ward ein großer Künstler auf seinem Instrumente, wenn in anderer, heroischerer Richtung auch, als sein vorerwähnter Lehrer. Erster Violinist bei der Capelle der Kaiserin Josephine ging er nach Rußland, ward dann erster Violinist bei der Königl. Capelle zu Paris. Seine Concerte, Variationen, Duette, Romanzen ꝛc., die er setzte, und die das französische Volk tausende Male in Entzückung setzten, hallten wieder in den deutschen Sälen. Durch sein sogen annies großes Concert haben viele der Geiger Triumphe gefeiert, die zellebrend dankbar sie in der Erinnerung an den Meister erhalten. Mit der Herzogin von Berry spielte er Duette für Piano und Violine, und sie ward seine wärmste Protectrice. Sein Lehrer in der Composition war Berton gewesen, und im Gesang, den er nicht weniger cultivirte, hatte Garat ihn unterrichtet. Ritter der Ehrenlegion stand er in Paris, und das heißt in ganz Frankreich, in großem Ansehen. Ein bedeutendes Vermögen hatte er sich erworben, aber durch das Fallissement eines Handlungshauses ging mehr als die Hälfte davon verloren. Er gab wieder öffentlich Concerte, und als man seine zu große Thätigkeit ihm vorwarf, wollte er diesen Winter die letzten Kräfte dem Erwerb opfern. Doch — der Himmel beschloß es anders. Mit Henry Herz unternahm er eine Reise in die Provinzen; von Tardez in Bagneres angelangt, wollten sie Concerte geben, aber sie gaben den Plan auf, um einem angefagten Armeneoncerte nicht in den Weg zu treten. Wieder abreisend nahmen sie auf der Imperiale des Postwagens Platz; halbwegs treibt der Postillion, der Vorstellungen der Passagire ungeachtet, um das Trinkgeld nicht zu verlieren, die Pferde ungewöhnlich stark an, eine Straßenecke erfordert eine schnelle scharfe Biegung; der Wagen erhält einen Stoß, er fällt, und — Henry Herz kommt mit einer leichten Contusion davon, aber Lafont — liegt zerschmettert am Boden. „Ich bin verloren“ waren seine letzten Worte, und mit dem Stammeln des Namens seiner Frau und seiner Kinder hauchte er seinen Geist aus. Vier Rippen waren zerbrochen. Man brachte die Leiche nach Tarbes, und ein Todtenamt war das Echo des Enthusiasmus, mit dem man wenige Tage vorher der Seele seines Spiels entgegengejauchzt. Nur 58 Jahre ist Lafont alt geworden.

Habe ich so eben den Tod Lafont's angezeigt, so wird es den verehrlichen Lesern auch wohl angenehm seyn, einen weniger bekannten charakteristischen Zug aus seinem Leben noch zu erfahren. Lafont hatte in Frankreich, Deutschland, Rußland, England, kurz überall die glänzendsten Triumphe mit seinem Spiel errungen, nur war er noch nicht in Italien gewesen, und als er von Paganini's Auftreten dort hörte, es ihm aber gar nicht in den Sinn kommen wollte, daß dieses instrumentalisch sonst so armselige Italien einen solchen Heros aller Violinkunst habe erzeugen können, so beschloß er, im stolzen Bewußtseyn seines Talents und seines Rufs, nach Mailand zu gehen, und in der Scala vori, in einem Doppeleoncerte, öffentlich einen Wettkampf mit Paganini, den er natürlich noch nie gehört hatte, zu bestehen. Paganini nimmt die Herausforderung an, macht sich in der Probe aber sein Spiel und deutet nur an, so wird zum Verständigen nöthig war, bis die Zeit der Aufführung und des öffentlichen Kampfes selbst herannaht. Lafont spielt das erste Solo, Paganini nimmt den Bogen und spielt indem zweiten seinen Vorgänger mit allen seinen kleinen und großen Kunststückchen dermaßen, daß man glaubt, denselben Spieler noch einmal zu hören, das Publicum aber, das den Schalk Paganini kennt, in ein lautes Lachen ausbricht, und Lafont selbst in seine kleine Verwirrung geräth. Nun nimmt er seine Kräfte doppelt zusammen, und leistet im zweiten Solo wirklich das Höchste, was er vermochte; indeß da rafft auch Paganini sich auf und zeigt sich in seiner ganzen Kraft und Gestalt, die einen solchen vollkommenen Sieg über den Nebenbuhler erringt, daß dieser, ein gewandter, weltkluger Franzose, sein Instrument buhlgend dem lächelnden Italiener zu Füßen legt und von weiterem Kampfe augenblicklich absteht, von dem er angehends in seinem Leben aber auch niemals gern selbst sprechen oder hören mochte.

Aubers Oper „die Gesandtin“ ward in Wien, aber unter dem veränderten Namen „die Primadonna“ gegeben, und sein „schwarzer Domino“ auch in Madrid auf dem Theater del Principe unter dem Titel „La segunda dama duende“ (die zweite gespenstische Dame). Die Uebersetzung des Textes ins Spanische besorgte Ventura de la Vaga, und statt des bekannten aragonischen Liedes legte die Sängerin Mathilde Diez ein spanisches Nationallied ein, welches am meisten wohl zu dem endlosen Beifalle beitrug, den die Oper erhielt.

In der France musicale eifert ein Hr. J. F. gegen die verschiedenen Schlüssel in der Musik. Sie erschweren die Uebersicht, das Notenlesen, das Transponiren ꝛc. meint er, und nur den G-Schlüssel will er einzig beibehalten wissen. Ich will auf das Gedankenlose des ganzen Projekts gar nicht weiter aufmerksam machen, aber habe ich zum Ostern schon der gar sonderbar tiefen Speculationen der France musicale Erwähnung gethan, und ist es der hochweisen France musicale in der That auch Ernst mit diesem pudelnärrischen Vorschlag, die verschiedenen Schlüssel aus der Musik zu entfernen, so soll es mich auch gar nicht wundern, wenn ich einmal in ihr den Vorschlag gemacht, daß auf die Verschiedenheit der Stimmen selbst in der Musik gar keine Rücksicht mehr zu nehmen, und mit einer hübschen Frauenzimmerstelle auch Baß, Tenor und Alt zu singen, oder auf der Piccoloflöte auch Fagott, Posaune und Horn zu blasen, oder auf der Violine Contrabaß, Violoncell und Bratsche zu spielen, denn es ist wahrlich doch höchst beschwerlich, zur Aufführung eines lumpigen Quartetts schon vier verschiedene Instrumente, Stimmen und Masiker nöthig zu haben, und zum Spiel einer einfältigen Sonate auf dem Claviere zwei Hände zu gebrauchen. Das begreift ein Jeder, und wer nicht, dem wird die France musicale den Beweis unzweifelhaft auf die schlagendste Weise beizubringen, so wie auch das Mittel zu zeigen wissen, wie man all' der Lästigkeit mit einem Male los wird. Bloß dem Tischler die verschiedenen Bohrer? ein Nagel der Gründlichkeit geht auch ohne solche schon durch das blöde Gehirn.

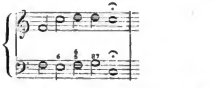
Monsieur Legouré besorgte eine französische Uebersetzung von Körners „Leier und Schwert“ mit den Weberschen Melodien, und gab sie mit Lithographien von Deveria — jedoch nur in Auswahl heraus, denn „die Sichern“, die sämtlich „schwarzen Jäger“, „Lützows wilde Jagd,“ „das Vaterland,“ jenes weltzesungene deutsche „Reiterlied“ und andere ähnliche durften natürlich nicht dabei seyn.

Paleyy hat abermals eine neue Oper beendigt, „der Sheriff,“ und sie ist in Paris aber ohne großen Erfolg aufgeführt worden. Ueberhaupt ist die Thätigkeit und reiche Produktivität dieses noch jungen Mannes zu bewundern, und wie schnell er sich zu einem der ersten Zugführer französischer Musikkunst aufschwang. Nächstens werde ich einen ausführlichen Bericht über ihn mitzutheilen im Stande seyn.

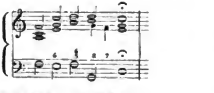
In meiner drei Täglich in Darmstadt jetzt erscheinenden „Allgemeinen Generalbaßlehre“ gebe ich in der Einleitung dazu, die ich nun ihrer Tendenz willen „Vorschule“ nenne, eine allgemeine Uebersicht über Begriff und Wesenheit der Kunst des sogenannten Generalbaßspiels und als ich da auf alles das zu reden komme, was dem Generalbaßschüler, denn er etwas Vollkommenes in seiner Sache leisten will, zu wissen und zu verstehen nöthig ist, fordere ich von ihm, außer der vollständigen Kenntniß der Generalbaßschrift an und für sich, auch eine gründliche Kenntniß der Harmonie und wenigstens einige Vertrautheit mit den mancherlei Compositionsformen, ferner die Fertigkeit und das Geschick, auf die Intentionen eines Componisten Rücksicht zu nehmen, die Aufmerksamkeit, daß er das vorzutragende Tonstück vorher gehörig durchstudire, und endlich auch einige historische Kenntnisse und ein kritisches Urtheilsvermögen. Darauf antwortet nun Dr. Dr. G. W. Fink, der Redakteur der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, in Nr. 34 derselben, in einer Kritik jener mei-

Digitized by Google

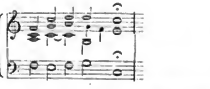
ner Generalbaßlehre, wie folgt: „Ja doch! wenn Bach und Händel ihre eigenen Werke oder einiger Anderer, die sie durchstudirt hatten, auf der Orgel begleiteten, kam dergleichen zum Vorschein: der Verfasser wird aber gewiß nicht allen Generalbaßspielern der Vorzeit, oder auch nur der Mehrzahl so hohe Dinge beimessen. Wenn Einer alle die genannten Kenntnisse wirklich hätte, setzt er sich jährlich für 200 bis 300 Thlr. gewiß nicht auf die Orgelbank, um sonntäglich eine Kirchenmusik zu accompagniren" u. s. w. Demnach ist also Dr. Fink der Ansicht einmal, daß das Choralspielen nach bezifferten Bäßen nicht zum sogenannten Generalbaßspielen gehört, und daß, wenn ein Organist nicht mehr als 200 bis 300 Thlr. Gehalt erhält, es ihm nicht benimmt werden darf, ob er z. B. Musiken sanften, traurigen, wehmüthigen und dergl. Charakters stark, kräftig, froh und vergnügt, oder wie sonst noch anders begleitet, ob er ein, zwei oder drei Octaven weit die Begleitung von dem Basse greift, ob er diesen Choralmelodiensatz z. B.



auf folgende Weise, wie es ohne harmonische Kenntnisse gar leicht geschehen wird:



oder — wie es doch seyn muß — auf diese Weise:



spielt u. dgl. m. — Ei, Ei! Warum denn auf einmal so nachsichtig gegen die Herren Organisten, theurer Hr. Fink?! — Warum soll denn der Prediger z. B., der oft auch nicht mehr als 300 Thlr. Gehalt hat, so viele Jahre mit dem Studium so mancherlei Wissenschaften sich abquälen, seine Kirchengeschichte, Dogmatik, Symbolik, Bibel und biblische Gnosis auswendig wissen, Lateinisch, Griechisch und Hebräisch, Archäologie und was Alles sonst noch wissen und können, und nicht der Organist, der Generalbaßist auch das Seinige ordentlich lernen? — Aber wenn Hr. Fink darauf, daß die Mehrzahl der Herren Organisten solche gründliche Kenntnisse nicht besitze und nicht brauche, weil sie nicht in den Fall kommen, Bachsche, Händelsche und ähnliche Werke zu begleiten, den Schluß zieht, wie er wirklich, wenn auch nur andeutungsweise, thut, daß demnach eine Generalbaßlehre sich füglich auf die bloße Zeichenschrift und deren Lehre beschränken lasse, so möchte ich ihn fragen, ob er denn seine Bücher und Aufsätze etwa blos für die schreibt und drucken läßt, welche sie nicht gebrauchen und nothwendig haben, oder ob er allein das Recht hat, Dies oder Jenes in ein Buch aufzunehmen, was auch in einem andern schon stehen muß? — Zu dieser Frage werde ich besonders durch den Vorwurf veranlaßt, daß ich bei dem historischen Ueberblicke einige kurze Notizen aus Viadana's Leben eingewebt und nicht lieber gleich auf mein „Universallexicon der Tonkunst" verwiesen habe. Was Du von Anderen forderst, das thue selbst, lautet ein gewisses Rechts- und Moralprincip, das Hrn. Dr. Fink nicht unbekannt seyn kann, und hätte Dr. Fink nun z. B. bei seinem Buche über „Geschichte und Wesen der Oper" auf den Artikel Oper und die Biographien der verschiedenen Operncomponisten in jenem meinen Lexicon verwiesen wollen, so wäre das ganze Buch auf — so viel als Nichts zusammengeschmolzen. Am aller possierlichsten erscheint aber die Forderung in jener Kritik, daß ich ausführlicher über die sogenannten Aliquotöne mich hätte verbreiten, also weitläufige akustische Untersuchungen oder Raisonnements anstellen sollen. Gehören solche Untersuchungen vielleicht wesentlicher in eine Generalbaßlehre, als wenigstens das Hauptsächlichste aus der Lehre von den Intervallen, der Modulation, den verschiedenen Gestaltungen der Harmonie u. s. w.? — O — ich will jetzt Hrn. Dr. Finks Worte gebrauchen — welch stummes Mitleid doch bisweilen die Leuchen von der Kritik in uns erregen, wenn sie aus lauter Tadelssucht, die denn manchmal ihre ganz besonderen Gründe noch hat, in Widersprüche und Inconsequenzen aller Art gerathen, aus deren Labyrinth sie sich dann nicht anders herauszufinden wissen als an dem Ariadnefaden lächerlicher Hypothesen. Aber einen Satz muß ich aus der Kritik noch anführen: „die Welt bleibt sich gleich — sagt Dr. Fink — sie hat stets manches Nachgeschwätz und viel Mittel- und Kleingut, ändert nur die Stellung und die Mode, in welcher die Menge mitmacht und treibt, was gilt und was Brod bringt." Erstaunt doch, ihr Herren! ob solcher tief philosophischen Weltanschauung! — Es ist doch etwas gar Großes um den Geist der Geschichte, namentlich in der Literatur und Kunst: als wenn es heute anders wäre, wie es gestern war, und gestern anders gewesen, wie es heut ist! — Schrieb Palestrina etwa seine Motetten und Messen, Beethoven seine Sinfonien aus einem andern Grunde noch als nicht eben sowohl blos um der Mode und um des Brodes willen, denn Lanner und Strauß ihre Walzer? — Bedarf das einer Frage! — — Doch — wie sagen die Schauspieler, die nicht Comödianten heißen wollen: „wer meine Rolle spielt, spielt sie jedenfalls schlechter als ich — der Einzige."

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

In der Creuz'schen Buchhandlung in Magdeburg erschien:

Mühling, A., 10 Lieder aus Spitta's Harfe und Psalter für eine Singstimme mit P. F. Begleitung, 54stes Werk 54 kr. oder 12 gr.

Bei **Ch. Th. Groos** in Karlsruhe sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Choräle nebst Vor- und Nachspielen für die evangelisch-protestantische Kirche im Großherzogthum Baden. Quer 4, 37¾ Bogen auf Schreibpapier. Preis fl. 6. — oder Thlr. 3. 8 gr.

Hundert Choralgesänge der evangelischen Kirche, für vier Männerstimmen gesetzt und herausgegeben von **A. Gersbach.** 4. 9½ Bogen. Preis fl. 1. 30 kr. oder Thlr. — 20 gr.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs 2 fl. 24 kr. oder Thlr. 1. 18.

Erster Jahrgang. Nr. 26. 26. September 1839.

Die Musikschulen.

Frei nach dem Französischen; mit zeitgemässen Zusätzen. —

* * *

Unser heutiges Tonsystem, entgegengesetzt jenen der alten Völkerschaften, welche insgesammt und unmittelbar von den Griechen ausgingen, ja einzig nur auf den, höchst mangelhaft von diesen aufgestellten Grundprincipien basirten, hat nunmehr über das ganze kultivirte Europa sich verbreitet. Sofern aber jede einzelne Nation den individuell ihr zuständigen Geschmack, ihre Gewohnheiten und Kunst-Ansichten damit amalgamirt, tritt es auch bei jeder derselben auf andere Weise geformt und divergirend modifizirt, ins Leben; — sofern bildet demnach auch jede, abstract genommen, in der gemeinsten Bedeutung, an und für sich eine eigene, wesentlich gesonderte Schule. Sollen nun aber für jede spezielle Nation die unerläßlichen Fundamental-Bedingnisse zu der Ehre, eine Musikschule im Allgemeinen zu bilden, dahin festgestellt werden, daß selbe den Schatz des musikalischen Wissens, durch systemasich geordnete Theorien und Lehrmethoden, oder anerkannt klassische Tonwerke wirklich bereicherte — so dürften nur drei Nationen einer solchen Auszeichnung sich würdig erweisen, da in der That auf unserer ganzen Hemisphäre blos drei Haupt-Musik-Schulen, die Italienische, Deutsche, und Französische, nahmhaft gemacht werden können. —

Italien.

Die italienische Schule zerfällt, nach der Classification de Padre Giambattista Martini (Capellmeister an des Franziskaner-Kirche zu Bologna, gest. den 3. August 1784) in fünf Haupt- und in eine große Anzahl denselben entsprossenen Nebenzweige; nämlich: 1) die Römische; mit ihren Unterabtheilungen, eines Palestrina, Nanini, Foggia, Perni, Benevoli, u. m. a. — 2) die Venetianische; deren vorzüglichste Meister: Villaert, Zarlino, Gasparini, Lotti, und Benedetto Marcello sind; — 3) die Neapolitanische; in welcher Rocco, Gesualdo, Venouse, Leonardo Leo, Rodio, Francesco Durante als Fixsterne erster Größe glänzten; — 4) die Lombardische; gegründet von Porta, Monteverde, Pontio Parmigiano, Orlando de Vecchi, u. a. — 5) endlich: die Bolognesische, welcher Rota, Giacobbi, Colonna, Antonio Perti, Sarti und Martini selbst angehört. — Wenn nun letzterwähnter großer Gelehrter und Geschichtskundiger, so wie mit ihm auch manch anderer Schriftsteller, die Florentiner-Linie stillschweigend übergeht, so möchte der zureichende Grund wohl darin zu suchen seyn, daß jene Männer, welche dort das Recitativ erfunden, und dadurch dieser Schule Ansehen verschafften, eigentlich blos Musik-Liebhaber, — andere bedeutende Meister derselben jedoch vielmehr Schüler der Römischen und Bolognefer-Section waren. Wie dem nun aber auch sei, so werden für Italien, nach dessen territorischer Eintheilung, blos 3 Schulen angenommen; für Ober-Italien die Venetianische und Lombardische; für Mittel- die Römer, und Bolognefer; wogegen Unter-Italien einzig nur die neapolitanischen Meister in sich begreift. — Die Charakter-Züge sämmtlicher Schulen beruhen auf folgenden Prärogativen: a) strenge Correctheit des Styls; b) gründliche Kenntniß und Anwendung aller wesentlichen Grund-Principien; c) richtiges Gefühl und Anmuth des Ausdrucks. Davon getrennt und unabhängig hat aber jede dieser Schulen noch besondere, ihr eigenthümliche Merkmale. So behauptet die untertitalienische besondere Lebhaftigkeit und Wahrheit im Ausdruck; jene des Mittel-Italiens wissenschaftliche Bearbeitung, klare Anlage des Plans und kraftvolle Stärke im Grandioses; die von den Oberländern aber Energie, und durch gewichtige Massen imponirendes Colorit. Dort, in der Tonkunst heimathlicher Wiege, existirten immerwährend Schulen; nur gestalteten sie sich verschiedentlich, dem intensiven Werthe nach. Von Ambrosius und Gregor dem Großen bis auf Guido von Arezzo war jener gesegnete Erdstrich die einzige Quelle der Harmonie; als jedoch im Mittelalter aller Greuel furchtbarer Bürgerkriege daselbst wüthete, scheint auch die Musik in Abnahme gerathen zu seyn; denn seit dem 13ten bis zum 16ten Jahrhunderte machten ausschließend nur die Franzosen und Flammänder bedeutende Fortschritte in dieser himmlischen Kunst. Vorzugsweise gebührt den Letztgenannten eine dankbare Anerkennung; sie, welche in den Zeiträumen zwischen 1490 und 1560 eine Schule bildeten, die, obwohl durch die Unruhen der nächstfolgenden Säcular-Hälfte wieder zerstört, dennoch als Stammhalter aller später noch in Europa begründeten, und bis zum gegenwärtigen Augenblicke bestehenden Lehrschulen angesehen werden muß. In jener Epoche wirkten, ebensowohl in der päpstlichen, so wie in andern fürstlichen Capellen einzig

Digitized by Google

blos niederländische Sänger; durch ganz Italien, selbst Rom nicht ausgenommen, wurden nur Compositionen französischer und flammändischer Tonsetzer produzirt, welche zugleich als Lehrer nach allen europäischen Ländern sich verbreiteten. So schöpften denn die Italiener all ihre Gelehrsamkeit vom Auslande, während jener Zeitabschnitt bei den Franzosen, Niederländern und Deutschen große Schätze für Kunst und Wissenschaft zur Reife brachte. Erst gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts feierten die italienischen Schulen ihre Wiedergeburt. Die römische fundirte der herrliche Palestrina aus Praeneste, Claude Goudimel's würdigster Zögling; ihre nachgeborene Tochter ist die Bolognaer. Adrian Willaert, welcher unter Josquin und Mouton seine Studien vollendete, stiftete die venetianische, Porta, dessen Schüler, die lombardische, Gesualdo endlich die neapolitanische Schule, welche jedoch erst Alessandro Scarlatti, der harmonische Gigant, auf die Culminationshöhe ihres Glanzes steigerte. Seit jener Wiederherstellung der Künste überhaupt haben nun auch diese Schulen zu einer Celebrität sich emporgeschwungen, daß ihre Größe unvergänglich, ihr Achtung gebietendes Andenken in den hinterlassenen Werken, bis auf die späten Nachkommen bleibend fortleben muß. —

Die Einwirkung der italienischen Schulen auf die Förderung der Musik im Allgemeinen kann schlechterdings nicht geleugnet werden. Schon aus den frühesten Zeiten durften die italienischen Meister des Besitzes der Schätze alles Musik-Wissens sich rühmen; sie erfanden die modernen Tonarten, und stellten selbe fest in ihren einzelnen Bestandtheilen; sie trafen bezüglich des Contrapuncts und der Fugen-Theorie die wichtigsten Verbesserungen und documentirten selbe in bewundernswerthen Musterbildern, in welcher Hinsicht namentlich die römische und neapolitanische Schule sich hoch verdient gemacht haben. So sind es denn diese Italiener, welche den einfachen Kirchen- und Volks-Gesang, in Absicht schöner Kunstverzierungen, reichen äußerlichen Schmuckes u. s. w. bis zum höchsten Stufengrade ausbildeten. C. Porta, im alla capella Satze, Palestrina, in seinen kunstreich gewebten Fugen-Combinationen, wird ewig ein staunenerregendes Vorbild bleiben; eben so, wie, neben der römischen, auch die neapolitanische Schule für den Concert- und dramatischen Styl die ersten, leuchtenden Meteore hervorgebracht hat. Die Ehre aber, letztgenannte Schreibart eigentlich erfunden zu haben, kann nimmermehr den Florentinern streitig gemacht werden. — Was von dieser, Melodie athmenden Nation im Vocal-Styl geleistet, ist notorisch allgemein anerkannt; weniger jedoch, daß sie nicht minder als Erfinder aller Arten der Instrumental-Composition, von der Sonate bis zum Concerte hinauf, angesehen werden muß.

Im Violin-Spiele steht das Dioscuren-Paar Corelli und Tartini obenan; deren Leistungen allen übrigen vorangegangen, auf befähigte Schüler vererbt, und der makellose Typus zur Nachahmung geblieben. Für das Clavier sind die Italiener, von Frescobaldi bis auf Clementi, wenigstens Erstlings-Muster; außer der eigentlichen, polyphonischen Symphonie, deren formelle Gestaltung und Cultivirung den deutschen Hohenpriestern anheim fällt, excellirten sie beinahe in allen mehrstimmigen Instrumental-Zweigen. Als Sänger überragen sie wohl alle ihre Nebenbuhler und die Wahrheit einer solchen Behauptung ist also in der Eigenthümlichkeit des Klima, in der Bewohner körperlichen Organisation und ihrer vorzüglichsten Principien festbegründet, daß es einer legalen Beweisführung gar nicht weiter bedarf. Wie sehr unser guter Vater Haydn von dem mächtigen climatischen Einfluß jenes sonnigen Himmelsstriches auf die Menschen-Kehle überzeugt seyn mochte, geht offenbar und wohl zu Genüge aus dem Thatbestand hervor, daß er, als Chef der fürstlich Esterhazy'schen Capelle, seine Sänger immer von Zeit zu Zeit nach Italien reisen ließ, um dort ihre, durch Pannoniens rauheren Temperatur-Wechsel angegriffenen Stimmen wieder zu restauriren. — In Absicht des Instrumental-Vortrags waren die Italiener, besonders auf der Violine und dem Clavicembalo, große Meister; man denke nur an Corelli, Tartini, Viotti, Nardini, Stradella, Fresceobaldi, die beiden Scarlatti; an Besozzi, den Meisterkünstler auf der Oboe, u. v. a., und was die neuere Zeit zur Vervollständigung des Registers noch hinzufügte, Fürsterne am musikalischen Horizonte, wie z. B. Boccherini, Campagnoli, Fiorillo, Giarnowich, Mestrino, Paganini, Polledro, Rolla, Rovelli, ꝛc. — Uebrigens ist ja deren Vaterland zugleich auch die Geburtsstätte des Claviers, der Posaune und des Fagotts. Als muthmaßlicher Erfinder wird der Canonicus Afranio zu Ferrara angegeben. — Die ausübende Kunst muß naturbedingt immerdar der theoretischen vorangehen, soll erstere die letztere nicht alsobald Lügen strafen. So war es denn auch rücksichtlich der Literatur oder belehrenden Schriften seit dem Ende des 15ten Jahrhunderts. P. Aaron und L. Fogliani, Schriftsteller anfangs 1500, lehrten wenig mehr, was nicht zwei Jahrhunderte früher practisch schon angewendet worden wäre. Zarlino, dessen *Institutiones harm.* 1571 erschienen und damals, so wie lange nachher, für ächt classisch galten, hat darin blos die Theorien der nächsten Vorzeit gesammelt, und näher entwickelt. Aber er stand weit hinter der Praxis zurück, scheint nicht einmal den 1552 blühenden Großmeister Palestrina gekannt zu haben und huldigte, gleich seinen Nachfolgern, Certusi, Zaccroni u. a., der flammändischen Schule, deren Zöglingen er angehörte. — D. P. Cerone, welcher seinen Tractat: *El Melopeo y maestro*, 1613 zu Neapel durch den Druck veröffentlichte, hat gleichfalls nur alle musikalische Gelehrsamkeit eines Boethius, Artusi, Gaforio, Glareanus, Zarlino, ꝛc. darin vereinigt, aber doch wenigstens die Gränzen erweitert; denn er abstrahirte für seine Theorie von den Werken Palestrina's und der übrigen Meister der römischen Schule. Nach denselben Grundprincipien entworfen erschien 1669 in Rom, Galeazzi Sabatini's Generalbaßschule, unter dem Titel: *Regole per suonare sopra il Basso continuo etc.* — Berardi, Bononcini und Gasparini endlich (s. Forkels allg. Literatur d. Musik.), die Ende des 17ten und Anfang des 18ten Jahrhunderts schrieben, sind die letzten, welche die Practik ihrer Zeit auf Grundsätze zurückführten, oder aus der Practik

Digitized by Google

Regeln abstrahirten, und als Norm in ihren Werken aufstellten. Seit jenem Abschnitt jedoch scheint die italienische Literatur verarmt, und lieferte wenig Erhebliches mehr an wichtigen, Kunst oder Wissenschaft weiter fördernden Beiträgen.

Was den Musik-Unterricht in Italien anbelangt, so galt dieser vorzugsweise dem Gesange; wie denn im Instrumental-Fache die Italiener, mit wenigen Ausnahmen, fast niemals über die Mittelmäßigkeit sich erhoben haben, da sie eben die Tonwerkzeuge gewöhnlich nur als Begleitungsmittel anwendeten, und daher eine bedeutende technische Fertigkeit zur Ausführung ihrer Instrumental-Parthien keineswegs erforderlich war. — Außer dem Vokal-Satze gestaltete sich noch die Composition als Haupt-Object des Lehr-Studiums. Darunter darf aber weiter nichts verstanden werden, als eine Anleitung zur Verwendung und practischen Benützung materieller Kunstmittel; indem das System der eigentlichen Theorie stets nur geheimes Eigenthum der Gelehrten-Kaste verblieb. —

Aus diesem ursprünglich kirchlichen Style formte sich allmählig, nach dem Vor- und Musterbilde der griechischen Tragödie, die sogenannte Oper, eine dramatisch dargestellte Handlung, deren Elemente die concentrirte Vereinigung der schönen Künste, Musik, Poesie, Tanz und Malerei, bildeten. Wie nun aber alles neu Entstehende naturbedingt aus dürftigem Keim hervorsprießt und durch sorgfältig treue Pflege nach und nach erst zum kräftig erstarkten Baum empor wächst, so nimmt denn auch die Entwicklungs-Periode dieses Kunstzweiges unsere vollste Bewunderung in Anspruch. Die ersten Opern hatten, gleich den ersten Tragödien, die Geheimnisse der Religion zum Gegenstande und hießen demnach auch „Mysterien.“ Als Erstlingsversuch in dieser Gattung, dargestellt 1440, auf einem öffentlichen Platze in Rom, wird „Sanct Paul's Bekehrung“ von Francesco Baverini genannt; bald nachher vertauschte man solche, der heiligen Schrift entnommenen Texte mit weltlichen, oder mythologischen, und schon nach vier Jahrzehnten hörten die Gesangempfänglichen Römer, nebst dem „Orfeo,“ auch noch ein anderes musikalisches Drama, zu welchem Cardinal Riatti, Sixtus des 4ten Nepote, die Verse gedichtet hatte. — Um 1500 besaßen die Päpste schon ein mit Decorationen und Maschinerien bestens organisirtes Theater, und bei der vor Leo dem X. durch den Cardinal Bibiena veranstalteten Aufführung der Comödie la Calandra, entzückten bereits Peruzzi's herrliche Malereien. —

Als wieder ein halbes Säculum später in jener Hauptstadt der Christenheit Philippo Neri den Prediger- oder Oratorien-Orden stiftete, bediente er sich eben zur Erreichung seiner Zwecke mit vielem Erfolge des lyrischen Drama, indem er, des großen Haufens leidenschaftliche Hinneigung für gesungene Schauspiele kennend, von den vorzüglichsten Poeten religiöse Sujets lyrisch dramatisch bearbeiten, von den ausgezeichnetsten Componisten in Musik setzen und durch die berühmtesten Sänger in jener Form aufführen ließ, namentlich während der Carnevalszeit, welche ohnehin meist all zu sehr das Volk von Dienst der Kirche abzuziehen pflegte. Solche musikalisch-dramatische Werke wurden, entweder von dem Orden, welcher sie ins Leben rief, oder vielleicht auch dieser nach jenen „Oratorien“ genannt, und als deren fruchtbarste Schöpfer sind der Nachwelt die ehrenwerthen Namen eines Alfonso della Viola, Striggio, Malvezzi, Emilio del Cavaliero, Orazio Vecchi u. m. a. zur dankbaren Erinnerung, aufbewahrt worden. — Unzufrieden jedoch mit all diesen mangelhaften Versuchen und wohl fühlend die annoch allzuweite Entfernung vom erträumten Ziele, trat ein Mann auf, der eine gleichsam im Embryo schlummernde Idee auffaßte, festhielt und mit gleich seltener Kraft als Gewandtheit realisirte. Es war Giovanni Bardi, Graf von Verona, geist- und kenntnißreich, wohl unterrichtet in der musikalischen Kunst, welcher mit seinen Freunden, Giacopo Corsi, Pietro Strozzi, Girolamo Mei und Vincenzo Galilei (Vater des hochberühmten Galileo Galilei), sich vereinte und ihrem gemeinsamen Streben die zu lösende Aufgabe stellte, den bisher ganz verachteten, kaum gebuldeten einstimmigen Gesang wieder einzuführen, in neuer Form zu Ehren zu bringen, die der rednerischen Gestaltung des Gedichtes mehr sich näherte, alle unnöthige, oft sinnlose Wiederholung der Worte vermied, den verschiedenen Rhythmen der Poesie ungezwungen sich anpassen und den Sänger in voller Freiheit gewähren ließ, die vom Dichter entworfenen dramatischen Charactere lebens- und ausdrucksvoll auszusprechen. Dieses Problem, diese gleichsam den Dichtungen und ihrer angemessenen, begeisterten Declamation entströmende Tonsprache, verwirklichte Vicenzio Galilei durch die folge- und einflußreiche Erfindung des Recitativs, jenem Haupt-Postulate des gesungenen Drama, worin denn nun eben auch der eigentlichen Oper Ur-Anfang zu suchen seyn dürfte. Wie leicht zu erachten, fiel die erste Anwendung allerdings etwas unbeholfen aus; ja, der Erfinder wagte sich noch keineswegs an größere dramatische Gedichte, sondern componirte blos die rührende Scene im Hungerthurm aus Dante's „Ugolino,“ nebst mehreren Stellen der Klagelieder Jeremiä, welche er selbst absang und mit der Laute begleitete. — Indessen, — der erste Schritt, wenn auch noch so klein, führte dem ohngeachtet zum zweiten; — die musica nuova fand Anwerth und Eingang. Rinuccini, der poeta laureatus seiner Zeit, verfertigte die Oper „Daphne;“ Jacopo Peri und Giulio Caccini, Rom's allgefeiertester Sänger, übernahmen die Composition und im Pallaste des edlen Florentiners Corsi, im Beyseyn des toscanischen Hofes, vieler Cardinäle, so wie der vornehmsten Patrizier-Familien erfolgte die erste Darstellung. Der Eindruck übertraf jede Erwartung; die Ueberraschung war unaussprechlich und Bewunderung machte alles verstummen bei solch allmächtiger Zauberwirkung im schwesterlichen Vereine von Poesie, Malerei und Tonkunst. — Die vorgenannten Meister vollendeten auch bald nachher, zur Vermählungsfeier Heinrich des IV. von Frankreich mit Maria Medicis, das mythologische Drama Euridice, welches 1608 zu Venedig gedruckt wurde. Was es übrigens damit für eine Beschaffenheit gehabt haben mochte, ist aus Peri's Vorrede zu entnehmen. Dieser zählt vorerst die glänzende, hohe und allerhöchste Versammlung auf und führt alsdann

Digitized by Google

namentlich die darin beschäftigten, ausgezeichneten Tonkünstler an; darunter: Francesco Rasi, ein Nobile aus Arezzo; C. Brandi und Melchiore Palantrotto, welche die Rollen des Aminta, Arcetro und Pluto sangen; ferner spielte Signor Jacopo Corsi hinter der Scene das Clavicembalo; Don Garcia Montalvo den Chitarone; Messer Giovann-Batista dal Violino die Lyra grande oder Viola da Gamba, und Messer Giovanni Kapi die große Laute. Ob besagtes Quartett das vollständige Orchester repräsentirte, bleibt unerwähnt. — Rüstig wurde aber nunmehr fortgearbeitet an dem einmal begonnenen Riesenbau, dessen Fundamente Stützpfeiler, wie Claudio Monteverde, Luigi Viadana, welcher den Figural-Baß einführte, Carissimi, Cesti, Cavalli, der Erfinder der Arien, Nicolo Logroscino, welcher zuerst Finale's setzte, Alessandro Scarlatti, der große Reformer, dem man die Ritornelle und analog characteristische Ouverturen verdankt, della Valle, Leo, Vinci, Pergolesi, Porpora, Jomelli, dessen früher nie gekanntes Crescendo ganz Neapel enthusiasmirte, Francesco Conti, Durante, Ant. Caldara u. m. a. bildeten; in den meisten Hauptstädten Italiens entstanden feststehende Theater, auf denen die herrlichen Talente einer Faustina Hasse, Catarina Gabrieli, Francesca Cuzzoni, Lucrezia Agujari, Anna Poggi, Merighi und Bertoldi, eines Farinelli, Pistocci, Nicolini, Carestini, Senesino, Baldi, Guadagni u. a. erglänzten; — daran schloß sich in einer ununterbrochenen Reihenfolge Italia's ältere Opern-Söhne, aus welcher Galuppi, Piccini, Sarti, Paisiello, Guglielmi, Cimarosa, Righini, Cherubini, Spontini und Pär, die jedoch erst im Auslande ihre Celebrität errangen, Anfossi, Vinzenzo Martini, Zingerelli, Traetta, Sim. Mayer ꝛc. hervorgingen, in deren Tonschöpfungen die Gesang- Virtuosität eines Pachierotti, Rubinelli, Marchesi, Crescentini, Mombelli, David, Maffoli, Benucci, Mandini, einer Mara, Francesca Danzi, Strina-Sacchi, Banti, Grassini, Billington, Angelica Catalani, Todi, Storace, Ferraresi ꝛc. allbewunderte Triumphe feierten. — Weil nun aber im ganzen Universum von Zeit zu Zeit ein regenerirender Umschwung Statt finden muß, so fiel urplötzlich, wie aus den Wolken herab, der Notenstürmer Gioachino Rossini, welchen man den Gründer der neuen Schule zu nennen pflegt, obwohl die Bezeichnung: Regulator des modernen Geschmades, ungleich richtiger seyn dürfte; ein Proteus, ein Janusskopf, — liebenswürdig trotz all seinen Fehlern, — ein verwahrlostes Genie, zum Höchsten befähigt, wenn er nur selbst gewollt hätte; Fortunas verzogenes Schoosskind; jedenfalls aber ein Ideen-Crösus. Ewig Schade, daß er die Gelegenheit, kräftig als Monopolist zum Gedeihen der wahren Kunst einzuwirken, unbenützt vorüber ziehen ließ und blos mit dem — freilich auch nicht zu verachtenden Secondair-Zweck: ein reicher Mann zu werden, sich begnügte. Dieses Ziel hat er allerdings erreicht und ruht nun ganz bequem, im dolce far niente, auf seinem eroberten Mammon aus, — Lohn in dem Bewußtseyn findend, unmittelbar durch seine Werke zum Entwicklungsprozeß der Kunst-Koryphäen Nozzari, Ambrogi, Galli, David, Lablache, Donzelli, Rubini, Pasta, Colbran, Festa, Bertinotti, Lalande, Borgondio, Fodor, Malibran, Grisi u. a. eventuell mit beigetragen zu haben. —

Wie es aber über kurz oder lang mit der nervenschwachen Sippschaft seiner slavischen Nachtreter aussehen mag, ob nach wenig hingeschwundenen Jahrchen die Namen Coccia, Mercadante, Pacini, Ricci, Vacaj, Raimondi, Caraffa, Coppola, Donizetti, sogar Vincenzo Bellini, die früh entblätterte Mimosa sensitiva, annoch gekannt, ihr ewig wiederkehrender Klinklang nicht längst verschollen seyn wird, muß der Zukunft anheim gestellt bleiben. — Ein forschender Total-Ueberblick läßt nimmer verkennen, daß die italienische Musik in neuester Zeit eher Rück- denn Fortschritte gemacht hat, und die Ursache davon dürfte wohl eben vorzugsweise in der besondern, fast alleinigen Hinneigung zur dramatischen Komposition zu suchen seyn. Dennoch möchte es jener Nation am leichtesten werden, vermöge ihrer trefflichen Unterrichts-Anstalten, wenn selbe nämlich einer zweckförderndern Leitung sich erfreuen, und bezüglich so vieler werthvollen, aus der Vorzeit hinterbliebenen Meisterstücke, unter allen europäischen Nebenbuhlerinnen stets den Vorrang zu behaupten. — Wichtige und gründliche Nachrichten über Italiens Musik-Zustände im Laufe des 15., 16. und 17. Jahrhunderts liefert Pietro delle Valle's pistorische Abhandlung: *„della musica dell'eta nostra, etc. in Doni Opp. T. II; p. 249.*

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Alidia,

romantische Oper in drei Akten, von Otto Prechtler, in Musik gesetzt von dem Königl. Bayerischen Hofkapellmeister Franz Lachner.

Wenn ich dem Wunsche der verehrlichen Redaction dieser Zeitschrift zu Folge hier eine Kritik der oben genannten Oper liefere, so erfülle ich solchen so gründlich und partheilos als es in meinen Kräften steht, lediglich im Interesse der Kunst sprechend und alle persönlichen Nebenrücksichten unbeachtet lassend, verwahre mich aber auch feierlichst vor jeder willkührlichen Beziehung des von mir ausgesprochenen Lobes oder Tadels auf kleinliche Motive solcher Art, und würde es unter meiner Würde halten, mich mit jenen allenfallsigen Gegnern meiner Meinung in Diskussionen einzulassen, welche auch nur im Geringsten an meiner völligen Partheilosigkeit zweifeln könnten.

Diese Erklärung war ich vor allem meiner Stellung im Leben und in der Kunst schuldig; denn wir sind hier in München gegenwärtig in Beziehung auf Musik so ziemlich auf die höchste Stufe der möglichen Spaltungen in vielerlei Partheien gelangt, deren manche ihren Ansichten nicht eben auf die zarteste Weise Geltung zu verschaffen sucht, und dem partheilosen und mit Ruhe und Ueberzeugung auf die ewig wahren Gesetze der Kunst sein Urtheil

Digitized by Google

stützenden Kritiker kann es daher sehr leicht begegnen, daß seine Ansicht gegen die aller Exaltirten anstoßt; in einem solchen Falle aber kann er beinahe mit Sicherheit darauf rechnen, daß es sich irgend einige anonyme Korrespondenten hiesiger oder auswärtiger, jedem derben Angriffe ihre Spalten mit Vergnügen öffnender, Blätter sorgsam werden angelegen seyn lassen, zwei Würfe mit einem Steine zu thun, indem sie gleichzeitig der durch ihr Organ vertretenen Parthei dienen, und dem eigenen Grimme Luft machen.

Und somit zur Sache! —

Das Sujet der Oper Alidia ist zwar einem Roman Bulwers entnommen, allein die Handlung ist nicht blos mit veränderten Namen der Personen in eine andere Zeitperiode und an einen andern Ort verlegt, sondern es hat sich ein ganz anderer Gang derselben und eine von der des Romanes völlig verschiedene Charakteristik der Handelnden durch diese Bearbeitung ergeben, so daß kaum eine geistige Verwandtschaft zwischen beiden aufzufinden ist, das Buch der vorliegenden Oper folglich ohne jeglichen vergleichenden Rückblick auf die Quelle, woraus es geschöpft ist, betrachtet, und, nach meiner Ansicht wenigstens, so beurtheilt werden muß wie es vor uns liegt, und als käme Erfindung und Bearbeitung ganz aus dem Geiste des Dichters desselben.

Der Inhalt dieses Textbuches ist folgender: Palmira, die Tochter des verstorbenen Vicekönigs von Mexico ist zu Conception in Acili angekommen, um sich, ihres sterbenden Vaters Willen zufolge, dort unter den Schutz seines früheren Freundes, des reichen und angesehenen Moriscos El Morgano zu begeben, wohin sie einer ihrer Verwandten, Don Lizardo, begleitet hat. Die Aufnahme, welche Palmira findet, ist die glänzendste, denn Morgano, der in glühender Liebe für die seinen Schutz Empfohlene entbrannt, läßt kein Mittel unversucht, um ihre Gegenliebe zu gewinnen, was ihm jedoch nicht gelingt, da Palmirens Herz dem Prinzen Almore, Neffen des Vicekönigs von Acili, zugewendet ist, der ebenfalls um ihre Hand wirbt, und ihre Zusage erhält.

So wie nun Almore einen unbegünstigten Nebenbuhler an El Morgano hat, so trifft das nämliche Schicksal auch Palmiren; denn ein merikanisches Mädchen, Alidia mit Namen, die früher den Prinzen während seines Aufenthaltes in Meriko, wie er selbst sagt, gerettet hat vor einer Schlange, die glücklich sie zuerst entdeckte, und nun, nach Aussage des Wirthes Vasco, bei dem sie in Diensten steht, „aus Meriko, — Gott weiß wie — nach Conception verschlagen ist", hängt mit inniger Liebe an dem Prinzen, der diese Neigung jedoch nicht erwidert, sondern sich nur dankbar des ihm geleisteten Dienstes erinnert, und sie, um ihr ein glücklicheres Loos zu bereiten, Palmirens Schutze übergiebt.

El Morgano, der sich „den Beherrscher der Geister und Herrn des flammenden Gürtels" nennt, ohne übrigens durch Handlung die Zauberkraft zu beurkunden, welche er sich beimißt, beschließt nun alle seine Macht anzuwenden, um zu Palmirens Besitz zu gelangen, und giebt zu diesem Zwecke in seinem Palaste ihr zu Ehren ein Fest, dessen Schluß, seinen Hoffnungen gemäß, ihre freiwillige oder erzwungene Verbindung mit ihm seyn soll. — Gegen das Ende des aus Tänzen und Chören bestehenden Festes scheint Palmira das Zauberhafte desselben und die schlummerartige Betäubung, in die es sie versetzte, zu gewahren, und als sie sich mit Morgano allein sieht, beginnt sie zu bangen und bittet ihn, sie zu den Ihrigen zurück zu führen; aber ihre Bitten wie ihr Zorn und ihre Entrüstung gleiten fruchtlos an dem festen Entschluß Morgano's ab, und schon muß sie sich verloren glauben, als plötzlich Almore mit bewaffnetem Gefolge zu ihrer Rettung erscheint, dem später auch Alidia, (aber man weiß nicht wie und warum) folgt. — El Morgano's Gefolge erscheint auf dessen Ruf ebenfalls, und Kampfes-Ausforderungen der beiden Nebenbuhler, Palmira's Zuversicht auf sichere Rettung durch den Muth Almore's, und Alidia's Klagen über das Schicksal, das Almore's Liebe ihr entzieht und einer Glücklicheren zuwendet, bilden das Finale des ersten Aktes, bis erzitternde Bewegungen des Bodens, Vorboten eines nahen Erdbebens, die zum Kampfe bereits Gerüsteten trennen, und Palmira's und Almore's Flucht aus dem Palaste beginnt.

Der zweite Akt beginnt in der Höhle der Zauberin Leviarda, welche ihre Zaubertränke braut, während draußen im Freien Sturm und Ungewitter toben, vor welchem Schutz suchend Palmira und Almore in die Höhle flüchten. Die Lieblingsschlange Leviarda's schießt empor und setzt Palmiren in Furcht. Almore tödtet die Schlange, und die dadurch schwer beleidigte Zauberin flucht ihm Rache drohend in einem Terzett, das eben so unmotivirt ist, als die ganze Einführung der Zauberin und das Erscheinen der Liebenden in der Höhle. Nach dem Terzett bleibt Leviarda einen Augenblick allein, und gleich darauf kommen Morgano und Alidia; deren plötzliches Einverständniß den Zuschauer auch erst in der darauf folgenden Scene einigermaßen, aber leider nicht zum Vortheil von Alidia's Charakteristik, klar wird. Morgano, der sich hier neuerdings wieder den „Herrn und Meister der Zauberin, den Beherrscher der Geister, und den Herrn des flammenden Gürtels" nennt, und die Zauberin eine „alte Hexe" schimpft, fordert von Leviarda einen Trank, den Alidia dem Prinzen beibringen, und der sein Herz ihr zuwenden soll, heimlich aber flüstert er der Hexe zu, daß es ein Todestrank für seinen Gegner werden soll. Die Zauberin gewährt den Wunsch, weil sie dadurch sich an dem Mörder ihrer Lieblingsschlange rächen kann, und es folgt ein Terzett, das unter die besten Musikstücke dieser Oper gehört.?

Ich habe nicht das Geringste gegen die Einführung des Wunderbaren in den Text einer dazu geeigneten Oper zu erinnern; allein sie muß entweder durch besondere, im Laufe der Handlung sich ergebende Motive herbeigeführt, oder gleich von Vornenherein die ganze Handlung darauf gebaut seyn; als bloße leicht entbehrliche Episode aber, wie die Einführung der Zauberin Leviarda in der hier

Digitized by Google

vorliegenden Oper erſcheint, iſt ſelten etwas Anderes dadurch erreicht, als Ablenkung des Intereſſes von den Hauptperſonen und eine im Gange der Handlung eintretende, der Totalwirkung nachtheilige Stockung, die für den gründlichen Beurtheiler ſelbſt durch die gelungenſten Muſikſtücke nicht ausgeglichen werden kann, ſo daß ihm das Horaziſche „sed non est hic locus“ immer unwillkührlich dabei einfällt.

Alidia zum Gebrauche eines Zaubertrankes, als des einzigen Mittels zu Erreichung ihrer Wünſche, liſtig überreden hätte Morgano, der ſich ja ohnehin ſelbſt übernatürlicher Macht rühmt, in einer nicht zu langen Recitativ-Scene gekannt, und ein intereſſantes Duett mit komiſch, ſtörender Charakteriſtik der bald ſich der Erreichung ihres Zieles freuenden, bald vor der Anwendung des dahin führenden Mittels hangenden Alidia, mit dem ihre Zweifel heuchleriſch beruhigenden und heimlich über das nahe Gelingen ſeiner Liſt triumphirenden Morgano wäre dem Gange der Handlung, der Erhaltung des Intereſſes für zwei Hauptperſonen, und wohl auch dem muſikaliſchen Effekte vielleicht günſtiger geweſen, als die, beinahe die Hälfte des zweiten Aktes in Anſpruch nehmende, Epiſode, welche dem Dichter hier einzuführen beliebt hat, und die noch dazu den Komponiſten in die nicht angenehme Nothwendigkeit verſetzt, zu drei ſchon im erſten Akte vorkommenden Terzetten noch zwei zu liefern, ſo daß in der erſten Hälfte der Oper ſünf Terzetten enthalten ſind, was, wenn auch der Komponiſt noch ſo viel Talent in der Behandlung derſelben zu entwickeln im Stande iſt, doch von Seite des Dichters einen gänzlichen Mangel an Berückſichtigung der für ein gelungenes Opernbuch ſo unabweisbaren Oeconomie und richtigen Eintheilung der Muſikſtücke nachweiſt.

(Fortſetzung folgt.)

Correspondenz.

Warſchau im Auguſt 1839.

Da wir uns vorgenommen haben über das muſikaliſche Leben und Treiben Polens von Zeit zu Zeit zu berichten, ſo müſſen wir gerade im erſten Berichte etwas weiter ausholen, damit der Leſer dieſer Blätter aus den eigentlichen tonlichen Elementen auf die gegenwärtigen wie zukünftigen Erſcheinungen des Tages zu ſchließen und jedes Ereigniß in der Folge gehörig zu beurtheilen vermag. Ich ſprechе hier von dem muſikaliſchen Treiben Polens, nenne aber nur Warſchau, weil Warſchau in dieſer Beziehung ganz Polen ausmacht, alle andere Städtchen nur ſchwache unbedeutende Nachhallen der Mutterſtadt ſind, und dieſes in viel entſchiedenerem Sinne noch als Paris für ganz Frankreich bezeichnend genannt wird. Die Muſik eines Volkes hängt in der Wiege gewöhnlich mit deſſen Volksgeſange, deſſen Volksliedern zuſammen, welches ſich allmählig weiter ausbildet, zum Geſange, zu Singſpiele u. ſ. w. wird; in Polen aber iſt das Volkslied auf ſeiner erſten Entwickelungsſtufe geblieben, nimmer hat der Volksgeſang einen freieren Schwung ſich angemaßt und ſo iſt zuletzt denn die Kunſt als eine ſchon gebildete aus dem Auslande eingezogen und entbehret daher meiſtens des eigenthümlichen Gepräges. Als von den deutſchen Niederlanden aus die Tonkunſt ſich über ganz Europa verbreitete und ſich an allen ſeinen Höfen einheimte, was die Macht der polniſchen Könige zu ſehr durch die Uneinigkeiten des Adels verringert, als daß ſie hätten bedeutende Gönnerſchaft der Kunſt zuwenden können; immerwährende Kriege, Zwiſtigkeiten und Unruhen ſcheuchten alles edle und ſchöne aus den weiten Marken und wenn auch hier und da ein reicher Magnate die Künſte belohnte, ſo geſchah dies auf eine viel zu unzarte unkundige Art, als daß es von großem Nutzen hätte ſeyn können. In der Kirche mögen die erſten Verſuche gemacht worden ſeyn, die von Deutſchland erlangte Kunſt auch hier zu fördern, wie dann Zichotski, ein Muſikfreund in Warſchau, aus dem ſechzehnten Jahrhundert ſchon einige Quellen aufgefunden und herausgegeben hat, die, wenn ſie auch als Kunſtwerke von keiner großen Wichtigkeit ſind, immer deshalb denkwürdig bleiben, weil ſie doch einen Antheil Polens an dem Aufſchwunge der Kunſt, beſonders wo es den kirchlichen Theil galt, bekunden. Die Handſchriften, welche bis jetzt bekannt worden, enthalten Pſalmen, Meſſen und ähnliche Geſangwerke von Gomulka und von Gorſchinski.

Durch die Herrſchaft der ſächſiſchen Könige wurde wenigſtens der Kreis, welcher ſich am Hofe in Warſchau verſammelte, mit den Kunſtleiſtungen bekannt, wie ſie in der Zeit in Deutſchland erblüheten, doch waren die Zeiten noch roh und bewegt, auch der Hof nie ſo lange in der Hauptſtadt, als daß dadurch wirklich etwas Dauerndes für Kunſt und Wiſſen hätte begründet werden können.

Die Thronbeſteigung des letzten Königes Stanislaw Poniatowski war wie für die Pflege aller Künſte, ſo auch für die Muſik von Bedeutung und Stanislaw würde für einen tüchtigen Herrſcher gelten, wenn nur ſeine Kunſtdenkmale auf die Nachwelt kämen. Er erbaute in Warſchau ein Theater und errichtete dorten ein Singſpiel, für welches mehrere namhafte Tonſeer zu ihrer Zeit ſchrieben; beſonders neigte ſich der Fürſt der italieniſchen Schule zu und Paeſiello, Sarti und andere waren in Warſchau gern geſehene Gäſte. Daß das muſikaliſche Leben, welches in dieſen Zeiten nicht unbedeutend war, durch die Unglücksfälle, welche nun über Polen hereinbrachen, bedeutend gelitten, läßt ſich leicht vorſtellen, durch die Kämpfe waren alle Künſtler vom Fache entwichen, durch die Niederlage war ein großer Theil ihrer Gönner verbannt oder doch verarmt, außer Stande, etwas zur Pflege des Schönen zu unternehmen. Dennoch begann ſich das Leben mit der preußiſchen Herrſchaft in Warſchau wieder zu regen, ſa ſchönere Knospen als je zu treiben, die nur wegen der kurzen Dauer des Einfluſſes nicht völlig zum Erſchließen gedeihen konnte. Der höhere Adel ſöhnte ſich nach und nach mit der humanen Regierung aus, die Gewerke, die Handelsweit begann empor zu blühen, ein Mittelſtand konnte ſich bilden, und in deſſen Schulen ſich Sinn für Kunſt und Wiſſen erzeugen, überdies brachten die Beamten, welche von der Regierung hierhin verſetzt wurden, herrliche Geiſtesfunken mit, welche alsbald zündeten, und einen weiten Kreis erregten, obſchon die Eingeborenen eiferſüchtig und nicht ohne Groll auf die Eingewanderten

Digitized by Google

blickten. Zacharias Werner der Dichter, A. E. Hoffmann der Tonſetzer und Humoriſt, wie Minoch und Hitzig ſind Männer, die in der ganzen gebildeten Welt ſeitdem Anerkennung gefunden haben. Hofmann beſonders lebte und webte für die Tonkunſt, ruhte nicht eher bis er alle irgend taugliche Bürger zu einem großen Muſikvereine verbunden hatte und arbeitete Nachts, wenn die Berufsgeſchäfte ſeinen Tag hinnahmen, an ſeinen Partituren und Vorarbeiten zu den Muſikaufführungen. In Warſchau entwarf und ſetzte dieſer geiſtreiche Mann mehrere Singſpiele, die jetzt erſt nach Würden der Vergeſſenheit entriſſen werden. Gleichzeitig mit dieſen genannten, früh wieder wegziehenden Männern begann Joſeph Elsner aus Grottkau in Schleſien einſluſzreich auf das muſikaliſche Leben in Polen zu wirken. Dieſer Patriarch der jetzigen polniſchen Muſik ſchuf dazumal das Singſpiel von neuem, bildete Schüler in allen Zweigen der Tonkunſt und ſetzte für Kirche und Kammer, Konzertſaal und Singſpielhaus, Ballſaal und Ballett eine ſolche Menge von Werken, daß der Künſtler ſie jetzt ſelber ſchwerlich alle wiedererkennen und unterſcheiden könnte. Seine Singſpiele die er ſchuf, waren alle volksthümlich und haben ſich bis in die neueſte Zeit erhalten, wo die Umſtände ihre Aufführung unmöglich machten; ſeine Meſſen und kleinere Kirchenſätze werden aber noch heutzutage in allen Kirchen gehört. Neben den Tonſchöpfungen iſt der Jubelgreis auch mit mehreren muſikwiſſenſchaftlichen Werken aufgetreten, unter denen die Unterſuchung über den katholiſchen Geiſt der polniſchen Sprache und ihr Verhalten zur Tonkunſt muſtergültig bleiben wird, und ein Werk iſt, welches nach meinem Wiſſen noch keine Sprache in ſolcher gründlichen Forſchung beſitzt, nur Schade, daß einzig der erſte Theil deſſelben durch den Druck veröffentlichet, daß der zweite erſt als Handſchrift beſteht und ſobald nicht Ausſicht zu erſcheinen hat. Elsner geht hier der Sprache und ihrem Maße bis in die älteſten Volkslieder, und der Muſik bis in die älteſten Volksſänge nach, und bauet auf den Zuſammenhang und den Verein aller Künſte ſeine Lehrſätze.

Bei der Umgeſtaltung der Dinge, durch den Sieg der Franzoſen, war ſchon des Guten ſo viel gediehen, daß es fortblühen konnte, obſchon manche geachtete Künſtler, manche Geiſter Warſchau verlaſſen mußten. Durch die Anweſenheit Napoleons in Warſchau wurden wieder berühmte Fremde Muſiker hingezogen, doch rauſchten die Tage der Herrlichkeit ſo ſchnell vorüber, wurden ſo raſch durch den Umſchwung der Dinge abgelöſet, daß von ihrem Leben keine Spur bleiben konnte. Wie aber durch die ſiegenden Verbündeten Polen eine ſelbſtſtändigere Lage zu ſpielen begann, wie der Hof des Großfürſten Konſtantin in Warſchau ſich einbürgerte, alſobald erwachte im Gebiete aller Künſte, alles Wiſſens ein regerer Drang, trat Warſchau wieder als Nacheiferin im Steigen der europäiſchen Großſtädte auf. In dieſer Zeit that ſich auch Kurpinski als ſchaffender Künſtler, beſonders durch ſeine Singſpiele hervor, welche jetzt, da ſie eben wie die Werke ſeines Vorgängers Elsner Nationalität athmen, die auf politiſche Selbſtſtändigkeit hinzielt, wie ſich denken läßt, von der Bühne verdrängt ſind. Bald übernahm Kurpinski alleinig die Leitung des geſammten Bühnenweſens, wohingegen Elsner dem damals neu errichteten Konſervatorium für Muſik als Haupt- und Leitervorſtand, und in wenigen Jahren mehrere Schüler bildete, die im übrigen Europa nicht ohne Anerkennung blieben. Der Italiener Soliva wurde als Geſanglehrer nach Warſchau berufen, zog alle die Sänger, welche noch die Bühne beleben, heran, und bildete einen Kern, welcher zu den ausgezeichneſten Hoffnungen berechtigte. Dieſe ſollten ſich dennoch nicht erfüllen. Die Unruhen, welche Alles noch in friſchem Andenken ſeyn werden, geſtalteten alle Verhältniſſe des Landes um. Nach der Wiederbeſitznahme des Königreichs wurde von ruſſiſcher Seite das Konſervatorium aufgehoben, Elsner ſeines Amtes entlaſſen, Soliva nach Petersburg berufen, wurden durch den wegziehenden Hof durch die Flucht vieler Großen, durch die Verarmung vieler andern Gönner, den Künſtlern ſo viele Stützen geraubt, der Kunſt ſo viel Abbruch gethan, daß Jahre verzingen, ehe die oft gekränkte Pflanze ſich wieder lebendig regen konnte.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Der Flor der Schwarzwälder-Uhren-Induſtrie iſt ſeit undenklichen Zeiten ſchon in Deutſchland wie in dem Auslande allgemein gekannt, aber welch' eminente Geſchicklichkeit und welch' großes Talent der Schwarzwälder auch in der Verfertigung von mechaniſchen muſikaliſchen Spielwerkzeugen beſitzt, und daß, wer Vervollkommnungen namentlich im Orgelbaue hervorbringen will, die Anleitung und Einſicht dazu ſich nur vom Schwarzwalde und nicht etwa aus Darmſtadt, aus der „Cäcilia" oder ſonſt woher, holen muß und kann, dürfte im Auslande wohl mehr bekannt ſeyn als in Deutſchland. Die Fabrikation größerer muſikaliſcher Spielwerke hat ſich nach und nach ganz und gar losgetrennt von der Uhren-Manufaktur des Schwarzwälders, und er treibt ſie, eines Theils als eine beſondere techniſche Abtheilung jener, andern Theils aber auch als einen vollkommen ſelbſtſtändigen Kunſtzweig, mit der bewundernswertheſten Geſchicklichkeit. Man glaubt nicht, zu welch' überraſchenden Leiſtungen ſich in dieſem induſtriellen Zweige das Genie des Schwarzwälders emporgeſchwungen hat: nur der weiß in vollem Grade es zu würdigen, welcher mit eigenen Augen die überaus ſchöne Mechanik dieſer Muſikwerke geſehen, und mit eigenen Ohren ſich von dem vollendeten Vortrage dieſer automatiſchen Orcheſter ſich überzeugt hat. Die Kunſt des Schwarzwälders in jener Fabrikation hat ſich nicht damit begnügt, womit unſere Orgelbauer ſich gewöhnlich begnügen müſſen, auf eine täuſchende Weiſe den Effekt der verſchiedenen Blasinſtrumente, als Flöte, Oboe, Fagott, Horn, Trompete ꝛc. zu erzeugen, ſondern es iſt ihr auch gegläckt, alle jene feineren Abſtufungen und Nuancirungen des Tones, wie crescendo, decrescendo, tremulando ꝛc. hervorzubringen, wodurch die Muſik an intenſiver Kraft und Wärme gewinnt, und es wäre zu wünſchen, daß unſere Orgelbauer hinreiſen auf den Schwarzwald und die Uhrfpielwerke, die doch nichts Anderes ſind als Orgelwerke, dort in ihrer Zuſammenſetzung ſtudirten, ſie würden durch praktiſche Anſchauung ein beſſeres Compenſationsſyſtem mit nach Hauſe bringen, als ſie es aus einer Vogler'ſchen oder Weber'ſchen Theorie zu entnehmen vermögen. Unter den Verfertigern ſolcher großer mechaniſcher Muſikwerke ſind beſonders berühmt und hier namhaft aufzuführen: Martin Bleſſing in Furtwangen, welcher vor einigen Jahren ein ſolches Werk für 15000 fl. nach England lieferte; die Gebrüder Bleſſing in Kinach, welche eben mit einem nach Odeſſa beſtellten Werke im Werthe

Digitized by Google

von 12000 fl. fertig geworden sind; Schöpferle in Kenzingen und Duffner in Triberg. Beinahe der ganze Absatz ihrer kostbaren Waare geht nach England, Nord-Amerika und Rußland. In Deutschland selbst finden sie aus ökonomischen Gründen wenig Eingang. Auf dem Schwarzwalde selbst findet man in einigen größeren Gasthäusern zur Unterhaltung der vielen dort reisenden Fremden, die aus Baden-Baden rc. dorthin kommen, Spielwerke von hohem Werthe aufgestellt, unter denen besonders das dem Löwenwirth Faller in Triberg gehörige, dessen Werth auf 3000 fl. geschätzt wird, die allgemeine Bewunderung erregt. Für 500 fl. kann man bereits ein Spielwerk erhalten, welches große Ouverturen und Symphonien vorträgt; für 2000 fl. aber liefert der Fabrikant ein Werk, welches durch die Kraft und Fülle der Töne, durch die hervorklingenden Eigenthümlichkeiten verschiedener Blasinstrumente und durch einen geschmackvollen Vortrag, in dem Jahren den Eindruck eines gut besetzten Orchesters hinterläßt. So sage mir noch Einer, hier im Süden baue kein musikalisches Genie und kein musikalischer Erfindungsgeist, wie einige norddeutsche Blätter uns gern glauben machen möchten: der einfache Schwarzwälder mit seinem schwarzsammenen Wamms und der Reihe dickstibberner Knöpfe daran, wird mit den schlagendsten Beweisen daraus antworten.

Die Kunstzustände zu Karlsruhe, welche, sowohl was Orchester als Theater betrifft, in letzter Zeit unleugbar ein nicht sehr erfreuliches Aussehen gewinnen wollten, scheinen auf einmal sich durch die rastlosen Bemühungen des neuen Intendanten, Hrn. Baron von Gemmingen, mit Riesenschritten wieder heben zu wollen. Restaurationen aller Art werden vorgenommen, und die Zeit wird nicht ferne seyn, wo wir mit Muth und Stolz, mit frohen Rückerinnerungen sowohl als freudigen Zuversichten wieder von dorther berichten können. Im Charakter des für Alles, was Kunst und Musik heißt, enthusiastisch ergüthten Publicums konnte wahrlich auch der Schlaf nicht bedingt liegen, der das Leben der dortigen, sonst so glänzend ausgestatteten und reichlich botirten Kunstinstitute befallen zu haben schien, was uns in Betracht des Verhältnisses der Stadt Carlsruhe zu dem deutschen National-Musik-Vereine um so weher thun mußte. Aber —

Muß der Stirne heiß
(Ent)rinnen auch der Schweiß,
Soll das Werk den Meister loben;
Doch der Segen kommt von oben.

Der verehrliche Leser versteht, die Anwendung zu machen, in welcher diese Schillerschen Worte hier nachgebildet sind.

Von den in den meisten unserer Gesangbücher noch vorkommenden alten Kirchenliedern werden in der Regel Luther zugeschrieben:

1) Nun kommt der Heiden Heiland rc.
2) Christum wir sollen loben schon rc.
3) Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist rc.
4) Was fürcht'st du Feind Herodis sehr rc.
5) Komm heil'ger Geist erfüll' rc.
6) Der du bist Drei in Ewigkeit rc.
7) Jesus Christus unser Heiland rc.
8) Breitet uns Freuden gnädigleid rc.
9) Wir glauben All' an einen Gott rc.
10) Gott sei gelobt und gebenedeiet rc.
11) Komm' heiliger Geist, Herre Gott rc.
12) Mitten wir im Leben sind rc.
13) Jesus Christus, unser Heiland, der von uns rc.
14) O du armer Judas rc.
15) Gott der Vater wohn' uns bei rc.
16) Nun bitten wir den heiligen Geist rc.
17) Ich dank dem Herrn von ganzem Herzen rc.
18) Ich will den Herrn loben allezeit rc.
19) Da Israel aus Egypten zog rc.
20) Ach Gott vom Himmel sieh darein rc.
21) Es spricht der Unweisen Mund wohl rc.
22) Ein' feste Burg ist unser Gott rc.
23) Es woll' uns Gott gnädig seyn rc.
24) Mit' Gott nicht mit uns diese Zeit rc.
25) Wohl dem, der in Gottesfurcht steht rc.
26) Willst du vor Gott, mein lieber Christ rc.
27) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir rc.
28) Jesaia dem Propheten das geschah rc.
29) Vater unser im Himmelreich rc.
30) Vom Himmel hoch da komm ich her rc.
31) Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin rc.
32) Sie ist mir lieb die werthe Magd rc.
33) Christ ist die Wahrheit und das Leben rc.
34) In meinem Elend war dies mein Trost rc.
35) Dies sind die heil'gen zehn Gebote rc.
36) Mensch willst du leben seliglich rc.
37) Christ unser Herr zum Jordan kam rc.
38) Meine Seele erhebt den Herrn rc.
39) Gelobet sei der Herr, der Gott Israel rc.
40) Herr nun lässest du rc.
41) Nun freut euch lieben Christen gemein rc.
42) Ein neues Lied wir heben an rc.
43) Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod rc.
44) Christ lag in Todesbanden rc.
45) Vom Himmel kam der Engel Schaar rc.
46) Erhalt' uns Herr bei deinem Wort rc.
47) O Herr Gott dein göttlich Wort rc.
48) Mag ich Unglück nicht widerstehen rc.
49) Nun freuden wir den Pabst hinaus rc.

Man sieht daraus, welch' ungemeine Thätigkeit der religiöse Held Luther in der Beförderung des deutschen Kirchengesangs auch durch Bearbeitung eigener Lieder entwickelte; allein — und das ist's wohl, was am wenigsten bekannt von seinen Liedern syn dürfte — Nr. 1 bis Nr. 8 sind nur Uebersetzungen früher schon vorhandener lateinischer Gesänge; von Nr. 9 bis Nr. 16 blos Verbesserungen früher schon vorhandener deutscher Lieder; von Nr. 17 bis Nr. 27 blose Uebersetzungen und Nachahmungen lateinischer Psalmen; von Nr. 28 bis Nr. 40 metrische Bearbeitungen einzelner Bibelstellen, und von Nr. 41 bis 49 blos muthmaßliche lutherische Dichtungen, so daß als wirkliche und ächte lutherische Originallieder nur Nr. 41 bis Nr. 46 übrig bleiben. In der Erfindung neuer Singweisen oder Melodien war Luther dagegen fleißiger: so weiß man gewiß, daß er zu den Nrn. 17, 20 bis 25, 27 bis 34, 37 bis 43 eigene Melodien setzte. Nr. 43 ist in dieser Beziehung nicht mit Nr. 13 zu verwechseln, wozu Puß die Melodie fertigte. Unter den fremden Dichtungen, zu welchen Luther noch Melodien erfand, müssen „Von dem Tod erstanden," „In Fried' dein ich dahin gefahren," die Epistel, das Evangelium, die Litaney und die Einsetzungsworte genannt werden. Andere Melodien hat Luther unter den noch bekannten nicht gemacht, so viele man auch sonst noch ihm zuschreibt. Auch ist es ein Irrthum, wenn man glaubt, Luther's Lieder seien die ersten deutschen Kirchengesänge gewesen: in mehreren katholischen Gesangbüchern finden sich noch Lieder, welche aus dem 12ten, 13ten, 14ten und 15ten Jahrhundert herrühren, und von denen man gewiß weiß, daß sie ächte deutsche Originallieder sind. Ihre namhafte Aufführung mag indeß für ein andermal aufgespart bleiben. Obige Bemerkungen theilte ich nur zur Berichtigung mancher Ansichten mit, die neuerdings wieder hie und da laut werden wollen, und um den Lesern einmal eine bequeme Uebersicht über die sämmtlichen acht Lutherischen Kirchenlieder und Kirchenmelodien zu geben.

Bei der Einweihungsfeier des Salomonischen Wundertempels musizirten, wie geschrieben steht, Summa Summarum: 40,000 Harfen, 40,000 Syftern, 200,000 Trompeter und 200,000 Sänger. — Das muß ein wahres Mirocmegas-Orchester gewesen seyn, wogegen unsere großen Tonfeste im homöopatisch versüngten Lilliput-Maßstab erscheinen. — Wie mag aber der General-Musik-Direktor getheilen haben, dem Simsons Athletenkraft verliehen, einen solchen Ton-Koloß zu leiten und zusammenzuhalten? —

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 2. 6 Xr. oder Thlr. 1. 15.

Erster Jahrgang. Nr. 27. 3. October 1839.

Die Musikschulen.

Frei nach dem Französischen; mit zeitgemässen Zusätzen. —

* * *

(Fortsetzung.)

Frankreich.

Das alte Gallien der Römer bietet, vor der christlichen Zeitrechnung, schlechterdings keine Spuren irgend einer Gattung von Musik-Kultur, jene vielleicht abgerechnet, welche unmittelbar mit dem Druiden-Opferdienste verzweigt seyn mochte. Erst nach Annahme des heiligen Tauf-Sakraments regelten sich die kirchlichen Functionen nach dem Vorbilde der römischen Kurie, und König Pipin erhielt von dem byzantinischen Kaiser Konstantin Copronymus VI. die erste Wasserorgel — Hydraulieon — zum Geschenke. Dessen grosser Sohn, Karl, der Heidenbekehrer, befestigte, von seinem treuen Alcuin kräftig unterstützt, noch mehr den neu eingeführten Kultus, und der Pabst trat ihm sogar, Behufs der Gregorianischen Choral-Psalmodie, einige Kapellsänger ab. — Der populäre, volksthümliche Gesang verdankt seine Entstehung den provençalischen Troubadours, Jongleurs, oder Ménétriers, welche auf ihren Länderdurchzügen die Empfänglichkeit für Poesie und Musik hervorriefen, aber zugleich auch den höheren Standpunkt der Kunst entwürdigten, und gewissermaßen deren Verfall vorbereiteten.

Unter Ludwig IX. wurde für den lithurgischen Zweig eifrig Sorge getragen, und nach und nach übten auch die grossen Meister der Niederländer Schulen, Verletot, Gombert, Areadelt, Berchem, Richefort, Crequilon, Le Coq, Canis, Clemens Non-Papa, Manchicourt, Baston, Nore, Orlando Lasso, Franco, de Muris, Dufay, Ockenheim, Brasart, Eloy, Faugues, Binchois, Josquin, Willaert, Mouton, Goudimel, u. A. einen zu entschieden fruchtbringenden Einfluß aus, besonders auf die, jener Zeitepoche angehörenden vaterländischen Tonkünstler, Ronsard, Claude le Jeune, Baif, Caurroy, Mauduit ꝛc. ꝛc. — Daran reihten sich Carpendras, Leonardo Barri, Berton, Jannequin, Maillart, Bourgogne, Moulu, Claudin Sermisy, Beaulieu und Salmon, welche jedoch blos namentlich und kaum durch irgend ein bleibendes Werk ihr Andenken verewigten. Die von Franz I. gestiftete Kapelle konnte, in jenen gräuelvollen Tagen politischer Unruhen gleichfalls nicht sonderlich gedeihen, und durch die von Catharina Medicis aus Florenz mitgebrachten italienischen Musiker wurde vollends alles Einheimische tief in den Schatten zurückgedrängt. —

Bis in die Mitte des 16ten Jahrhunderts, wohl 4 Decennien nach Erfindung des musikalischen Drama in Italien besaßen die Franzosen noch kein ähnliches Schauspiel; die Gattung selbst war ihnen zwar nicht unbekannt; allein Niemand wagte es, eine französische Originaloper zu schreiben. Der zureichende Grund davon mochte vielleicht weniger im künstlerischen Unvermögen, als vielmehr in der vorgefaßten Meinung gelegen haben, daß ihr Idiom minder zum Gesangvortrag sich eigne; — eine Ansicht, welche J. J. Rousseau, ein volles Säculum später, noch mit allem ihm eigenthümlichen Scharfsinn und Feuer, seiner ganzen Nation zum Trotze, zu verfechten, Muth und Entschlossenheit besaß. So waren denn damals in Frankreich blos Ballete eingeführt, in denen Tänze und reeitirte Scenen wechselten, und worin weder Geschmack, noch sonst eine Regel dramatischer Kunst vorwaltete. Erst Balthasarini, der in Beau-Joseur umgetaufte Fremdling, brachte eine gewisse systematische Accordanz hinein, und wurde, ob solcher hochwichtiger Verdienste, von der prunk- und verschwendungssüchtigen Medicäerinn zum obersten Hofmusik-Intendanten, zum Anordner aller Ballets und theatralischen Vorstellungen ernannt; und von ebendemselben rührte auch jenes allbekannte, wahrhaft königliche Ballet her, dessen Aufführungskosten allein über eine Million Thaler sich beliefen. — Nachdem die Franzosen nunmehr schon lange Opern-Vorstellungen durch italienische Truppen gesehen hatten, dichtete der Abbé Perrin in französischer Sprache das Schäferspiel Pomone, und Cambert, Organist zu St. Honoré, besorgte die Musik-Komposition. Dieser Erstlingsversuch gelang über alle Maßen, besonders weil darin der Beweis lag, daß die Nation ebenfalls ein lyrisches Drama besitzen könne; die Musik fand den größten Beifall, und man verglich die Wirkungen der süßen Flöten-Melodien mit denen der Streiter in den olympischen Spielen. Das zweite, deßgleichen gemeinschaftlich vollendete Werk, die Oper Arianne, entschied für immer; und von jetzt an wollte es den Ausländern schlechterdings nicht mehr gelingen, das Pariser Publikum mit italienischen Gesangproductionen zufrieden zu stellen. — Perrin erhielt

Digitized by Google

fortan die Bewilligung, ein öffentliches Opernheater zu etabliren, zu welchem Zwecke er sich den Schauspielsaal des Ballhauses in der Rue Mazarin erwählte, bald nachher aber gegen vortheilhafte Entschädigung das ertheilte Privilegium wieder an den Marquis von Sourdeac cedirte, der während seiner Geschäftsleitung besonders um das Maschinen- und Decorations-Wesen sich große Verdienste sammelte. Als Theaterdichter trat Gilbert an Perrin's Stelle, und mit einem von demselben verfaßten Pastorale debutirte in anspruchloser Bescheidenheit Lully, der später so berühmt gewordene Komponist, welcher dadurch, daß er eingängliche Volksmelodien auf eine geschickte Weise zu benützen verstand, zum Liebling seiner Nation sich emporschwang, und demnach wenigstens indirect als erster Gründer einer Schule betrachtet und angenommen werden kann. Der seiner Arbeit zu Theil gewordene, ungemessene Beifall eben sowohl, als andererseits eine angeborne Weltklugheit stellte ihn binnen kurzer Frist selbst an die Spitze der Bühnen-Verwaltung. Er associrte sich mit Quinault, und lieferte 1662 seine erste größere Oper: *„les festes de l'amour“*, worin jener Dichter vor der Hand nur ganz entfernt gewahren ließ, was er künftighin in lyrisch-dramatischem Fache noch leisten sollte. Beide arbeiteten nun fortwährend gemeinschaftlich, und der Tonsetzer machte sich anheischig, jedes seinen Anforderungen entsprechende Opernbuch mit 4000 Francs zu honoriren. Der arme Quinault, contractmäßig verpflichtet, alljährlich ein neues, dramatisches Gedicht zu liefern, mußte aber einem harten Loose sich unterwerfen, und hatte wirklich seine liebe Noth dabei. Lully beherrschte ihn wahrhaft tyrannisch; ließ sich tagtäglich alle seigzirten Entwürfe, Scene für Scene, vorlegen, und da war auch keine Strophe, kein Gedanke, kein Sinn, kein Vers, ja kein Wort, das ohne des Musikers strenger Sichtung und Genehmhaltung unverändert bleiben durfte. Da der Meister selbst die Violine mit virtuoser Fertigkeit spielte, so ließ er sich auch in seiner Setzart durch keine Schwierigkeiten beschränken, und es kostete ihn viele Mühe, die Orchester-Individuen so weit heranzubilden, daß sie seine Kompositionen auszuführen vermochten. So wie er der Erste war, welcher von Blas- und Schlag-Instrumenten Gebrauch machte, indem man bisher bei Opern nur die verschiedenen Geigen-Arten benützte, so erfand er auch die Menuette; und das bekannte, unsern Ohren freilich etwas kalt, steif und froßig klingende Stück dieser Gattung — D-minore — tanzte Ludwig XIV. in eigener hoher Person und königlicher Gravität, mit einer seiner Favorit-Sultaninnen 1663 im Versailler-Schlosse. — Noch eine andere, nicht minder bedeutend wesentliche Verschönerung bewirkte Lully dadurch, daß er in seiner Oper *„le triomphe de l'Amour,“* 1681, zur ergötzlichen Augenweide der sybaritischen Pariser, zuerst Tänzerinnen auf die Bühne brachte, indem bisher alle Frauen-Rollen durch verkleidete Mannspersonen dargestellt wurden. So wußte er denn Glück, Ehre und Reichthum an seine Fersen zu fesseln; beschloß seine ruhmvolle Laufbahn 1686 mit der, für sein Meisterwerk gehaltenen *„Armide,“* und dominirte noch ein volles Jahrhundert über Frankreichs Opernbühnen dem Geiste nach durch treu anhängliche Schüler, worunter Destouches, Campra, Monteclair und Lalande am vortheilhaftesten sich auszeichneten. Als ebenbürtiger Nachfolger erschien 1733 Rameau, und erregte gleich anfänglich mit seiner Oper *„Hyppolit et Aricie,“* so wie durch die folgenden Werke, gewaltiges Aufsehen, und die größte Verwirrung in der gesammten musikalischen Welt. Lange ward selben von Lully's mächtiger Parthei der günstige Erfolg streitig gemacht; man setzte beider Arbeiten vergleichend einander entgegen; alle Vorstellungen wurden überfüllt von rivalisirenden Streitern, welche kein anderes Ziel kannten, als zu protegiren, oder zu verdammen; endlich aber obsiegte dennoch jederzeit die allgewaltige Kunst des jüngeren Meisters, der *„Castor und Pollux“* geschaffen, welcher nunmehr fortan die unumschränkte Oberherrschaft im lyrischen Drama behauptete. Rameau's Tondichtungen fanden solch' enthusiastischen Beifall, daß man gar nicht an die Möglichkeit schönerer, lieblicherer Arien, mächtiger wirkender Chöre glauben mochte, sondern der festen Ueberzeugung lebte, daß selbe bereits wirklich schon die äußersten Gränzmarken der harmonischen Kunst berührten. — Allein wie es im Fabelland der Täuschungen nichts seltenes ist, daß der gewaltigste Zauberer unterliegen muß den unwiderstehlichen Reizen einer liebenswürdig verführerischen Fee, so sehen wir auch den zweiten französischen Opernpatriarchen bald wieder verdunkelt durch neu aufgehende Glanzgestirne. Recht und billig bleibt es demungeachtet, daß sein Name unvergessen fortlebe in der Erinnerung dankbarer Nachkommen; denn er that viel, sehr viel für seine Zeit; entwickelte, als gründlicher Theoretiker, zuerst ein geregeltes Harmonie-System, und ging weiter noch als Lully im Felde der Instrumentation. und in Benützung der Orchester-Effecte, obschon nicht gelängnet werden kann, daß er oftmals gesucht, überladen, froßig kalt, mathematisch berechnend, und durchaus geschmacklos erschien. —

Inzwischen waren, vom Hofe begünstigt, die Italiener keineswegs unthätig geblieben; eine ausgezeichnete Gesellschaft komischer Sänger gab jährlich, acht Monate über, trefflich zusammenstudirte Opern-Vorstellungen; und es konnte nicht fehlen, daß die, glockenreinen Kehlen entströmenden Sprenen-Melodien in Pergolesi's *„Serva padrona,“* in Jomelli's *„Paratagio,“* in Binci's *„Viaggiatori,“* u. s. w. den exklatantesten Sieg davon trugen über Rameau's jetzt schwerfällig, bizarr und anmuthslos erscheinenden Psalmodieen. Da entbrannte denn abermals die Fakel der Zwietracht. Jene Wiedersacher, welche bisher als Anhänger Lully's oder Rameau's gegenseitig sich bekämpft hatten, machten nun gemeinschaftliche Sache; verbanden sich miteinander zum Sturz der fremden, die Nationalehre bedrohenden Eindringlinge, und kämpften selbander, unerschrocken tapfer, mit grimmigem Löwenmuthe, pro aris et focis. Durch solche Spaltungen gewannen am meisten die Impressäre; denn allabendlich versammelten sich die Partheigänger in Schaaren, um wechselsweise das Gute herabzuwürdigen, und das Mittelmäßige in den siebenten Himmel zu erheben. Es reg-

Digitized by Google

nete Epigramms, Bonmots, Brochuren, Pamphlets, satyrische Flugschriften aller Arten, und mit solchen unschädlichen Waffen gelang es den Verbündeten, ihrem Abgotte Rameau nochmals die Scheinehre eines Schatten-Triumphes zu verschaffen; der Machinations-Unfug drang durch; die Mine sprang; das Resultat war, daß die Opera buffa entlassen wurde, und 1753 aus der Hauptstadt an der Seine in die Heimath zurück kehrte. Das Andenken der längst entschwundenen Vergangenheit erlosch aber damit keineswegs, unvergessen blieben Galuppi's, Leo's, Jomelli's, Pergolesi's wundervoll entzündende Tonweisen; und was der Nation selbst in melodischer Beziehung einigen Ersatz gewährte, war die Geburt des ächt volksthümlichen, fröhlich scherzenden Vaudeville's, welches noch jetzt, und zweifelsohne für eine lange Folgezeit vornehmlich auf allen kleineren Nebenbühnen bleibend sich eingebürgert hat. Fast in dieselbe Epoche, gegen 1740, fällt auch die Entstehung der komischen Operette, welche zur Darstellung weniger erlesene Sänger, als gewandte Schauspieler bedingte, und als deren eigentliche Begründer Duni, Philidor, Monsigny, Defeides und Gretry angesehen werden müssen. Den letzten Gnadenstoß erhielt jedoch die ohnehin schon verwaiste, und in den letzten Zügen liegende französische große Oper durch den deutschen Riesen Christoph Gluck; jenem Apostel, der berufen und auserwählt war, das ernsthafte lyrische Drama in neuen, auf Natur, Wahrheit des Ausdrucks, und reine Deklamation basirten Formen zu regeneriren, den veralteten Sauerteig zu verbannen, den Gesang von allem schaalen Flittertand, Schnörkelwesen und Rouladennunsinn zu reinigen, und eine totale Umwälzung der Meinungen, so wie des Geschmacks zu bewirken. Von dem Augenblicke an, als er 1774 in Paris mit seiner, „vom Himmel gefallenen" Iphigénie en Aulide debutirte, welcher in längeren Zwischenräumen deren göttliche Zwillingsschwester en Tauride, — Orfée, — Alceste, — Cithère assiégée, — Armide und Echo et Nareiſſe folgten, war das Reformationsgeschäft so zu sagen auch schon beendigt, und der Sieg über Piccini, seinen mächtigsten Rivalen, errungen. Allbekannt sind die literarischen Fehden, welche darob zwischen la Harpe und Marmontel, gegen Arnaud und Suart sich entspannen, und desgleichen das Endresultat jener Federkriege, worin Glucks Verfechter zuletzt triumphirend das Schlachtfeld behaupteten. Es konnte aber seiner Seits jedenfalls ein gewagtes Spiel genannt werden, alles Gewohnte und Herkömmliche über den Haufen zu werfen, der Kabale trotzend die Stirne zu bieten, der Hydra: Künstlerneid, den Nacken zu zerreiten, und glorreich aus dem angestrengten Kampfe mit verjährten Vorurtheilen, mit Mißgunst, Scheelsucht und Unverstand, hervorzugehen. Nur dem männlich festen Muthe, einer eisernen Beharrlichkeit, und der inneren Ueberzeugung: das Rechte zu wollen, mochte es gelingen, das vorgesteckte, herrliche Ziel zu erreichen; dieses aber war: Kraft und Wahrheit im Ausdruck der Leidenschaften; die abstracteste Zeichnung der Charactere und Situationen; die wirksamste, individuellste Anwendung der Instrumentalmittel nach wohlberechneter Oeconomie; die Melodie, einziger Repräsentant der Worte; Vermeidung dessen, was, ohne im Verstand oder Gefühl begründet zu liegen, blos auf formellen Inconsequenzen beruhte, und sofort die lyrische Tragödie, all dasjenige auswerzend, wodurch die dargestellte Handlung unterbrochen, oder aufgehalten, die scenische Illusion gestört werden mußte, zu einem poetisch rein abgeschlossenen und vollendeten Ganzen zu erheben. Wohl hatte sein erhabener Genius, wie Colon, der unverzagte Beschiffer des atlantischen Oceans, eine neue, unendbrete Bahn sich gebrochen, — allein Wenige nur, Vogel, Lesueur, Méhul und Catél etwa ausgenommen, fühlten ihre Schwingen hinlänglich erstarkt, dem Aetherfluge des königlichen Aars nachzufolgen, und das System seiner Grundsätze ging leider auch mit ihm zu Grabe. — So war es denn erst der Schreckenszeit anarchischer Verwirrung vorbehalten, dem politisch zerrütteten Frankreich die erste, eigentliche Musikschule zu geben. Das 1793 errichtete Pariser-Conservatorium darf ungeschmeut diesen Ehrennamen ansprechen; treffliche Lehrer in allen Zweigen haben eine Reihe ausgezeichneter Schüler herangebildet, und diese vom Staate geschützte und reich dotirte Kunstanstalt erfreuet sich eines wahrhaft segenbringenden Gedeihens. Nur im Fache der Kirchenmusik läßt sich, wenn gleich kein Stillstand, doch wenigstens kein Fortgang gewahren; und was auch tüchtige Meister, wie z. B. Gossec, Lesueur, Méhul, Cherubini u. A. mitunter darin geleistet haben, so erheben sich dennoch deren Arbeiten nimmermehr zu jenem Höhenpunkt, um mit den Erzeugnissen der Heroen beider Grenz-Nachbarn concurriren zu können. — Unbestritten indessen hat jenes preiswürdige Institut wirklich bewundernswerthe Früchte getragen; selbe liegen aber der Gegenwart allzunahe, um einer Wiederholung zu bedürfen; und so mag denn dieser Abschnitt das chronologische Namens-Verzeichniß der vorzüglichsten französischen Vocal-Komponisten, von J. B. Lully, 1633, angefangen, bis auf unsere Tage sich erstrecken, beschließen. — Erste Periode: Lully, geb. 1633, gest. 1687; — Charpentier: 1634—1702; — Collasse: 1639 — 1709; — Marais: 1656—1718; — Lalande: 1657 — 1726; — Desmarets: 1662 bis 1741; — Montesclair: 1666 — 1737; — Gilles: 1669 — 1705; — Gervais: 1671 — 17—; — Mouret: 16 2 — 1738. — Zweite Periode: J. Ph. Rameau: 1683 — 1764; — Blamont: 1690—1760; — Boismortier: 1691 — 1755; — Campra: 1697 bis 1744; — Francoeur: 1698 — 1678; — Destouches: 1700 — 1749; — Royer: 1700 — 1755; — Rebel: 1701 — 1775; — Bertin: 1706 — 17—. — Dritte Periode: E. R. Duny: 1709—1775; — J. J. Rousseau: 1712 — 1778; — Mondonville: 1717 bis 1772; — d'Auvergne: 1720 — 1730; — Philidor: 1726 — 1795; — Berton: 1727—1780; — Monsigny: 1729 — 1795; — Gossec: 1733 — 17—; — Gretry: 1741 — 1813; — Dezède: 1745 — 17—; — Floquet: 1750 — 1785; — Champein: 1753 bis 1792; — Lemoine: 1754 — 1796; — D'Allaprac: 1760 — 1809; — Persuis: 1760—1819; — Méhul: 1763 — 1817; — Gaveaux: 1764 — 1825; — Lesueur: 1766 —; — H. M. Berton: 1767 — 18—; Bo-

Digitized by Google

peldieu: 1775 — 1834; — Catél: 1773 — 1830; — Isouard: 1777 — 1818; — Auber: 1780; — Lemière: 17—; Hérold: 1791 — 1833. — Von fremden, nationalisirten Meistern nahmen Chérubini und Spontini die oberste Rangstelle ein, so wie als musikalische Schriftsteller Castil-Blaze, Choron und Fétis sich besonders verdient machten. — Der vierten und jüngsten Periode gehören an: Halévy, Adam, Thomas, Berlioz und was sonst noch der neu romantischen Secte huldigt. Die Nachwelt mag entscheiden, ob selbe einer eigentlichen Schule immatrikulirt zu werden sich würdig erfinden lassen.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Alidia,

romantische Oper in drei Akten, von Otto Prechtler, in Musik gesetzt von dem Königl. Bayerischen Hofkapellmeister Franz Lachner.

(Fortsetzung.)

Im weitern Verlaufe des zweiten Aktes erscheint nun in verwandelter Scene Lisardo, Palmira's Verwandter und Begleiter mit Gefolge, welches er von Ct Morgano's Benehmen gegen Palmira unterrichtet, zur Rache auffordert, und ihre Zusage der Theilnahme an der Ausführung seines Planes erhält. So gut diese Scene vom Tonsezer auch behandelt ist, so erscheint sie dem Kritiker dennoch als nicht nothwendig, weil sie sich dem wesentlichen Inhalte nach im dritten Akte wiederholt, wo sie in den Gang der Handlung wirklich eingreifend und also an ihrem Platze ist.

Nach dieser Scene Lisardo's und seines Gefolges, folgt Alidia's große Scene und Arie, in der sie die widersprechenden Gefühle der Freude, nun bald zum Ziele zu gelangen, aber auch des Bewußtseyns der Schuld, welche sie durch Störung von Palmira's Glück auf sich ladet, ausspricht. Diese Scene ist unstreitig eine der besten des ganzen Textbuches, und für musikalische Behandlung höchst geeignet.

In verwandelter Scene folgt die Hochzeitsfeier Palmira's und Almore's, wo während des Gastmahles Alidia in den Wein, den sie dem Prinzen kredenzt, den von Levi arda erhaltenen Zaubertrank mischt, aus Angst aber das Fläschchen fallen läßt, und dadurch nur einen Theil des Trankes in den Becher gießen kann, den gleich darauf Almore leert, und, da die Wirkung eine augenblickliche ist, alsogleich in Wahnsinn verfällt, weil die noch in den Becher gekommene Dosis nicht mehr stark genug ist, um den von Morgano und Leviarda beabsichtigten Tod des Prinzen zu bewirken. — Almore's wahnsinnige Aeußerungen, Alidia's Angst und Reue, Palmira's Schmerz und erwachender Verdacht gegen Morgano, die kaum verborgenen Aeußerungen der Freude des Letztern, und das Entsetzen der Gäste über den ihnen unbegreiflichen Vorgang, bilden ein sowohl durch die Situation selbst als durch die contrastirenden Empfindungen interessantes und der musikalischen Behandlung angemessenen Stoff darbietendes Finale.

Der dritte Akt beginnt mit einer recht gefühlvoll und innig gehaltenen klagenden Romanze Alidia's. Hierauf erscheint Lisardo mit Gefolge, welche in einer Recitativscene und darauf folgende Arie mit Chor die nahe Ausführung ihres Racheplanes an Morgano besprechen. — Dieser, der die letzten Worte der Unterredung belauscht hat, tritt, nachdem sich der Chor entfernt und Lisardo allein zurück bleibt, plötzlich vor, und ermordet denselben, wirft aber den blutigen Dolch auf die Erde hin und eilt fort. —

Alidia, die sich bei Lisardo's Auftreten hinter einem Gebüsche verborgen, ist Zeugin dieses Mordes, und hebt den blutigen Dolch nach Morgano's Entfernung auf, wird aber, da er nochmals zurückkömmt, und sie ihm mit Entdeckung seiner That droht, durch dessen herbeigerufene Diener nach seinem Pallaste abgeführt. — — Nun erscheint der wahnsinnige Almore, der sich auf der Jagd, einen Hirsch verfolgend, wähnt, und endlich erschöpft gerade bei Lisardo's Leiche niedersinkt. Morgano benuzt den Augenblick, um drei Prinzen Degen in das Blut des Todten zu tauchen, und ruft dann Volk herbei, dem er den Prinzen als den Mörder bezeichnet. Dieser erwacht aus seiner Ohnmacht; sein Wahnsinn ist verschwunden, aber er begreift nicht, warum die Anwesenden sich mit Abscheu von ihm wenden, bis der Chor ihn Mörder nennt, und vor den Richter fordert. Er verlangt von dem aufgeregten Chor Gehör, um sich zu entschuldigen, aber Morgano verhindert dieß, und Almore wird abgeführt. — Diese ganze Scene scheint mir von Seite des Dichters nicht eben sehr glücklich für musikalische Behandlung aufgefaßt zu seyn, und es ist hierdurch dem Componisten eine der besten Gelegenheiten benommen worden, den ersten Tenor der Oper in einer interessanten Scene und Arie geltend zu machen.

Die hierauf in verwandelter Scene folgende Arie Palmiras, welche bereits von der, Almore drohenden, Gefahr unterrichtet ist, und eine sich daran knüpfende Scene mit Duett zwischen ihr und Morgano, der den Prinzen zu retten verspricht, wenn sie sich selbst als Preis dieser Rettung hingeben will, sind von Seite des Dichters sehr zweckmäßig und effektvoll angelegt, und ungeachtet beide schon im ersten Akte in ähnlicher, wenn auch nicht völlig gleichartiger Situation, ein Duett zu singen haben, so ist doch immerhin auch schon von Seite des Dichters alle Sorge für Vermeidung einer Einförmigkeit beider Situationen getragen.

Weit weniger glücklich als mit diesen beiden Scenen aber war der Dichter mit der auf dieselben folgenden Gerichtsscene und mit dem Schlusse der Oper; beide sind, als Handlung betrachtet, höchst unwahrscheinlich, und dennoch kein dankbarer Vorwurf für musikalische Composition. Die weitere Ausführung dieser meiner Behauptung kann ich zur Schonung des Raumes unterlassen, da sowohl die gedruckten Textbücher, als die Darstellung an andern Bühnen

Digitized by Google

selbe rechtfertigen werden, und ich habe nur den Hergang der Handlung in diesen beiden Scenen, so wie er ist, und ohne alle Bemerkung zu erzählen.

In der Gerichtsscene klagt Morgano den Prinzen als den Mörder Lisardo's an, und, da keine Zeugen der That vorhanden sind, übernimmt er zugleich das Amt eines Zeugen. Der Prinz wirdzur Vertheidigung aufgefordert, und antwortet, daß er, wenn dieser Zeuge gelte, nichts antworten werde; aus welcher Antwort Morgano ein Bekenntniß folgert und den Urtheilsspruch vom Richter fordert, der auch ohne weiteres den Prinzen zum Tode verurtheilt, und, ungeachtet der herbeieilenden Palmira Bitte um Aufschub, bei diesem Urtheile verharrt und den Verurtheilten fortzuführen befiehlt. — Die ihrer Haft entronnene Alidia stürzt nun herein, bethenert Almore's Unschuld, und klagt Morgano des begangenen Verbrechens an, indem sie dessen blutigen Dolch zur Bekräftigung ihrer Anklage vorzeigt, und auch des Zauberrankes erwähnt. Ehe noch der Oberrichter Zeit gewinnen kann, ein neues Verfahren zu beginnen, tritt das Erdbeben ein, und das versammelte Volk, so wie er selbst, entflieht aus der Gerichtshalle, die auch gleich darauf einstürzt.

Die Scene verwandelt sich in den Strand; das Erdbeben dauert fort; Einwohner von Conception fliehen über die Bühne, singen aber dennoch Chöre; Alidia sucht Almore und Palmira, welche sie retten will, da wunderbarer Weise trotz Sturm und Erdbeben ein Schiff dem Strande naht! — Beide finden sich endlich ein, aber im Augenblick, wo sie das Schiff besteigen wollen, vertritt ihnen Morgano den Weg, um erst noch mit Almore zu kämpfen. Während des kurzen Kampfes geschieht ein neuer Erdstoß, und ein sich öffnender Schlund verschlingt Morgano, verschont aber den einen Schritt weit von ihm stehenden Almore, der sich mit Palmira in das Schiff rettet, während Alidia sich ins Meer stürzt, und der Vorhang fällt. —

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

(Schluß.)

Warschau im August 1839.

Von jeher war das Pianoforte vor allen Tonzungen beinahe ausschließend gepflegt worden, ein Umstand, der sich schon aus der Zerrissenheit des Volkes erklären läßt, die nicht gestattet, daß sich ein großes Vereinwesen, ein gemeinsames Zusammenwirken herstelle, die sich stets in einer Masse einzelner Gesellschaften zersplitterte, für die dann der Flügel die einzige Erhohlung ist. Als Klavierspielerin hatte auch schon Frau Schimanowska ganz Europa durchzogen, und in jeder seiner Hauptstädte unbezweifelte Triumphe gefeiert. Nach ihr wurde das Spiel in Polen immer mehr und mehr gepflegt und erhielt durch Polnische Künstler, namentlich durch Chopin, einen neuen, wenn auch nicht in allen Richtungen fördernden Schwung. Chopin verließ jedoch bald sein Vaterland, ihm folgte Wolf, sein Nacheiferer, ins Ausland, und so stand Warschau, trotz der Anzahl der Klimperer, wieder der ersten Lichter entblößt, mit Ausnahme Ernemanns, des ehemaligen Lehrers am Konservatorium, welcher dort wegen Familienverhältnisse für fest seinen Wohnsitz aufgeschlagen, aber als ausübender Künstler sich mehr in den Hintergrund zurückzog, und nur im Schooße der Seinigen den Musen opferte. Wenn wir im Verlaufe unseres Berichtes des verstorbenen Fürsten Radzivill als eines gewichtigen Künstlers nicht gedachten, so thaten wir dieses, weil dieser Mann durch seine Bildung, wie durch seinen Einfluß mehr dem Auslande angehört, und in seinem Leben und Wirken selten in Warschau weilte, welche Stadt wiederum von seinen Werken keine Kenntniß nehmen mochte.

Unter den jüngern polnischen Künstlern, welche noch in Warschau wohnen und wirken, die Elsner ihre Bildung verdanken und Elsner und Kurpinski an die Seite gesetzt werden dürfen, zeichnet sich vor allen Felix Dobrzinski aus, der so wohl mit Werken fürs Pianoforte als mit anderen Arbeiten für das Saitenquartett und die große Tonbühne ans Licht getreten ist, ja in den jüngsten Tagen eine große Oper theilweise im Conzertsaale aufführte, und sie von Kennern beurtheilen zu lassen, und so vielleicht das Werk auf die Bühne zu bringen, die bis dahin gewöhnlich mit ausländischen Erzeugnissen, deutscher, französischer und italienischer Waare versehen worden, da, wie schon gesagt, Umstände die Aufführung der Elsner'schen und Kurpinskischen Bühnenarbeiten nicht gestatteten.

Im Ganzen ist der große Haufen der Polenhauptstadt beinahe ohne Geschmack, und nimmt alles auf, was eben gegeben wird, wenn es nur in Paris, der Allerweltmodenstadt, auch gegeben und beklascht worden ist; hat es aber dort die höchste Weihe des Beifalles nicht gewonnen, so würde es schwerlich in Polen allgemein gefallen können. Dabei ist der Geschmack leicht bildbar, leicht erregbar, und läßt sich leicht zu dem abenteuerlichsten entflammen, wie er über die Höhe hinübergeleitet auch eben so schnelle wieder fällt, und mit Kälte an dem vergötterten vorübergeht, woher denn Polen vorzüglich der Grund und Boden, das reiche Erndefeld der reisenden Virtuosen ist, die sich einer nach dem andern dort drängen, in der Gunst der Menge steigern, ihren Vortheil ins Auge fassen, und dann schnell Anderen das Feld räumen. Versteht der Mann nur Einiges zu scheinen, so ist er nicht umsonst an die Weichsel gezogen, und drüber weg.

Obgleich nun in Polen, trotz den ausgeschiedenen ersten Lichtern, die Anzahl der Meister dritten und vierten Ranges nicht unbedeutend ist, so reicht sie doch bei weitem nicht hin, die erforderliche Anzahl Musiklehrer aufzustellen, welche der vornehmen und bürgerlichen Welt ein zierliches Fingerspiel beibringen muß, wie es eben die Sitte des Gesellschaftssaales erheischt. Deshalb wandern denn jährlich ganze Schwärme Fremder ein, die die Reihen vollzählig und den Anforderungen gewachsen herstellen. Vorzüglich sind dies Deutsche, und unter denen wieder Böhmen, welche gemeiniglich so viel von der tschechischen Sprache weg haben, daß sie leichter die verwandte polnische erlernen und so allen Anforderungen am besten ent-

Digitized by Google

sprechen können. In der That sind diese Böhmen, Zöglinge des Prager Konservatoriums, im Durchschnitte tüchtige brauchbare Leute, welche das Ihrige gelernt haben, an mehr als einer Stimme der Tonbühne mit Erfolge stehen, und meistens recht frisch Noten lesen, aber ebenso selten als es Pfuscher unter ihnen gibt, sind schaffende Geister zu finden, die irgend etwas Selbstgesetztes in Anregung brächten, was wahrlich viel ist, wenn man die große Anzahl der hiesigen böhmischen Ansiedler betrachtet. Ich lege mir dies als Gründlichkeit der Männer, als tüchtige Schule aus, welche sich vor der Mittelmäßigkeit scheut, und so lieber den höchsten Fleiß auf Nachschaffung des bestehenden Großen und Schönen in der Aufführung setzt. Eine Ausnahme von diesen Meistern macht der seit mehreren Jahren hier eingebürgerte Künstler Sandmann, der nacheinander eine Reihe von Messen und kleineren Kirchenmusiken setzte, welche alle den stillen sinnigen Geist, der anspruchlos dem Besseren nachzudeuten, nicht verläugnen. Um die Wette mit diesem jungen Künstler, der mehrere Aufführungen schon zu Stande brachte, hat der Altmeister Elsner verwichenes Jahr gerungen und ein großes Oratorium seiner Feder, seiner Erfindung eine Passionsmusik aufgeführt, die viel des Tiefen, Rührenden enthält, und hier mit solchen Mitteln gegeben wurde, als seit Jahren nichts zu Gehör gekommen. Alle Musikfreunde bauten schon auf diese Grundlage die glänzendsten Hoffnungen, die aber leider trogen, indem nach dem Tonfeste, das zwar Alle staunen machte, doch keine neue Thätigkeit zu wecken vermochte, Alles stille blieb. Der einzige Meister, welcher jetzt für etwas wahrhaft großes thätig bleibt, ist Dreyer, der Organist der evangelischen Pfarrkirche, welcher in der Stille nach Muster der bekannten Thomasschule in Leipzig eine Singschule heran zu bilden sucht, die einmal, wenn ihr günstige Sterne leuchten, auf das gesammte Kirchenwesen bedeutenden Einfluß behaupten wird. Zudem ist jetzt durch den Orgelbauer Müller aus Breslau, die Orgel genannter Kirche vollkommen umgebaut worden, daß sie den besseren derartigen Tonzeugen in Deutschland an die Seite gesetzt werden kann, woher denn auch auf die Musik der katholischen Gemeinden in Spiel und Bau Nachwirkung zu erwarten ist. Für Kammermusik bestehen manche Kränzchen in der Stadt, leider ist aber die öffentliche Gesellschaft, die der erwähnte Tonfreund Zichotski bildete, durch allerlei Wirren aufgelöset; dafür hat Herr Obrist von Braun eine andere Gesellschaft gestiftet, in der ein Musikfreund leicht Zutritt gewinnt, und worin man, wenigstens die Wintermonate über, gute Kammermusik aller Art hört, die demnach die frühere erwähnte gewissermaßen ersetzt.

Wollen wir nun zum Schlusse in der Kürze den jetzigen Stand der Tonkunst erwägen, so finden wir in der Kirche Messen, wie sie eben an der Tagesordnung, bunt durcheinander aufgeführt, auch einige erfreuliche, obschon für das Ausland unwichtige heimische Erzeugnisse; für das mit der Kirche verknüpfte Oratorium den Abend, die Greisenarbeit Elsners, ein Werk, das immer der Verherzigung verdient. Im Theater treffen wir eben auch wieder die Singspiele der neuesten Mode, wie sie von Paris herübergeweht sind, den Freischützen, Preziosa, den Barbiere, die Italienerin in Algier, die Cenerentola von Rossini, Jean de Paris von Boieldieu, die Stumme, die Braut, den Maurer von Auber, den Blitz von Halevi, den Liebestrank von Donizetti und Robert der Teufel von Mayerbeer, Werke, über deren Werth oder Unwerth schon bis zum Ekel gesprochen worden.

Im Conversaale vernehmen wir größtentheils Virtuosenspiel der heutigen Tage, die durchziehenden Künstler aller Art, und die Einheimischen, welche vorzüglich den Flügel behandeln. Ihre Glanzstücke werden gewöhnlich mit französischen und italienischen Dutzendouverturen eingerahmt, wahrscheinlich um die verschiedenen Tonstücke nicht zu sehr von einander abstechen zu lassen, und höchst selten hört man einmal eine tüchtige Concert-Eröffnung, seit Jahren schon keine große Sinfonie würdig aufführen.

Was die Kammer anbelangt, so herrscht in den verschiedenen Kränzchen für derartige Musik unumschränkt Onslow, er ist auf Spohr gefolgt, welcher ehedem alle Köpfe ebenso erhitzte, Zeichen einer traurigen Einseitigkeit, die Alles auf die Spitze stellen muß, damit es dann umschlage und falle. Haydn und Mozart werden zu den alten verjährten Meistern gezählt, deren Namen allenfalls in die Kunstgeschichte gehören, und nur Beethoven läßt man etwa gelten in seinen letzteren nebelhaften Werken. Voraussehen ist aber wohl, daß Onslow mit der Zeit auf den ihm zukommenden Platz gestellt werden, und daß eben durch die Uebertreibung wieder zu dem einfachen kernigen zurückgeschritten wird, was wir von Herzen wünschen und erfleben.

Feuilleton.

Als Ihre Königl. Majestät, die Königin Victorie von England, zur Regierung gelangte, sprachen die englischen Componisten mit gar sehr sanguinischen Hoffnungen von der Zukunft, die ihnen bevorstehe, und selbst einige deutsche Tonmeister dachten schon daran, wenn nicht in persona so doch mit ihren geliebten Erzeugnissen ein Vaterland zu verlassen, in welchem sie glauben, Nichts finden und gewinnen zu können, als bloße Verkennung und die Kabale eines hämischen Künstler- oder (wie Dr. Fink jetzt sagt) Brodneids, und nach England überzusiedeln; aber nun geht die Königin fast in keine Oper als die italienische, die übrigens jetzt London schon wieder verlassen hat, und ist Drury-lane seit geraumer Zeit geschlossen, so steht Coventgarden unter der Direction der Madame Vestris, die begreiflich das Ballet mehr lieben und cultiviren muß als die Oper. Was nun? — mit langen Gesichtern vorwährend dem trügerischen Schicksal zusehen? — Die Königin liebt nach wie vor von ganzem Herzen die Musik, nur wird sie jetzt vielleicht mehr als ehedem das Beträchtliche der bloßen Erholung und Erheiterung in der Kunst gewahren, und da bleibt den englischen Componisten, so lange sie keine Mittel finden, mehr Harmonie in die Geschäfte der Regierung und ihre ungeheuren Kunstbreiten zu bringen, Nichts übrig, als Ihrer Majestät solche Erholung und Erheiterung in reicherem Maaße durch ihre Melodien zu gewähren, oder — was vielleicht noch besser wäre — nicht immer nur für den

Digitized by Google

Hof, sondern auch für das Volk componiren zu wollen. Der Künstler muß nie vergessen, daß die Kunst der Menschheit angehört, und nicht etwa Eigenthum eines gewissen Standes ist: wer in solcher Richtung sein Talent blos übt, und von Talent die zur Krone, und von Krone doch am Ende auch nur bis zur Tasche eine gewisse Art von sympathetischem Zusammenhang verspürt, der solle doch nicht sagen, daß er der Kunst dient, sondern . . . u. s. w.

Wie es mit der Kirchenmusik oder wenigstens der ernsten, kirchlichen Musik in Italien jetzt aussieht, davon haben wir neuerdings wieder aus Verona her ein merkwürdiges, schlagendes Beispiel erhalten. Bekanntlich wurden im vorigen Jahre dort unter dem Altare der Kirche, welche den Namen des heiligen Zeno führt, die Gebeine dieses ersten Bischofs und Märtyrers von Verona aufgefunden und nach einem langen strengen Protocoll wirklich für die wahrhaftigen Ueberbleibsel des heiligen Zeno erklärt. Als nun am Sonntage des letzten 26. Augusts diese Gebeine in feierlicher Prozession, in einem gläsernen Sarkophage, durch die Stadt getragen wurden, um in der Domkirche aufgenommen zu werden, so — — was meint der Leser, was für eine Musik dabei aufgeführt wurde? — ein feierlicher Todten- oder ein kirchlicher Marsch natürlich, aber zusammengesetzt aus lauter italienischen Opernmelodien!!! — Doch vielleicht haben diese Italiener selbst nur Ironie mit sich und ihrer Kunst treiben und ihrer jetzigen Opernmusik einen Todtenmarsch auf diese Weise blasen wollen. Fassen wir den Vorgang so auf, und wir haben ihn zu ihrer Ehre und zur Ehre der Kunst von der besten Seite aufgefaßt.

Nach Muhammed's Ausspruch soll es für einen Muselmann Sünde seyn, Musik zu treiben; aber die Türken haben nun einmal für Musik eine eben so natürliche Anlage denn für's Champagnertrinken, und sie scheuen daher jene Sünde nicht und treiben Musik eben so gut als sie — nein ob sie Champagner trinken, weiß ich nicht, aber das sie Musik treiben und lieben, weiß ich ganz bestimmt, obschon im Koran steht: „Musik zu hören, ist Sünde gegen das Gesetz; selbst sie zu spielen, ist Sünde gegen die Religion; Vergnügen daran zu finden, ist Sünde gegen den Glauben." Der unlängst verstorbene Sultan trieb selbst Musik, und ich habe kürzlich erzählt, welchen Anstruhr ein französischer Clavierwirbel im Harem anrichtete. Ach! und die Lieder der Türken sind auch so ganz dazu geeignet, das Gefühl in Töne übergehen zu lassen. Liebe und Wehmuth, Klage um den abwesenden Geliebten und unglückliche Liebe sind ihre Hauptgegenstände. „Mein Lamm, mein Auge, meine Seele, mein Herz, meine Sultanin" nennt der Türke darin seine Geliebte, und ist er so recht verliebt, so setzt er bei dem Gesange die Daumen der ausgebreiteten Hände hinter seine Ohren und schraubt die Stimme hinauf, bis zu der höchsten Höhe und den geellsten Trillern. „Miaul" nennt er dann eine solche gar eigens zärtliche Romanze, und wir Deutschen wärren nach solcher Erzählung gleich geneigt, den Namen von „miauen" abzuleiten, aber er soll von dem türkischen Maou herstammen, das so viel heißt als Minne. Uebrigens kann man in der Türkei auch wohl die bekannte Venetianische Barcarole „das Schiff streicht durch die Wellen" zu hören bekommen, da solche sich sogar zu einem Lieblingsliede der Türken erhob, und diese ganz artig eine Art Zither dazu spielen.

Spohr ist bereits in London angelangt, um das Musikfest in Norwich zu dirigiren. Ueber das Fest selbst nach seiner Rückkunft Näheres; aber Eins muß ich jetzt doch schon bemerken. Als das englische Fest-Comité Spohr um das Honorar befragte, welches er für die Direction anspreche, so — dankte er in gewohnter deutscher Bieberkeit für alles Weitere, was über den schon von selbst gebotenen Ersatz der Reisekosten hinausgehe, und war das verehrliche Fest-Comité höchst erstaunt über diese ihm ganz beispiellos vorkommende Uneigennützigkeit, so wird es vielleicht etwas ganz Anderes noch werden, wenn es von dem Benehmen einiger englischer Künstler und Künstlerinnen auf deutschem Boden, z. B. einer Clara Novello u. A. erfährt, und ich will ihm daher Nichts davon verrathen.

Die Hallischen Jahrbücher geben uns in einem größeren, sehr interessanten Aufsatze über das Sächsische Nationaltheater auch Folgendes zu lesen: „Was die Zweige der Kunst anbelangt, so ist vor Allem der Musik zu gedenken, in welchem Fache die Leistungen Dresdens wahrhaft ausgezeichnet zu nennen sind. Den Mittelpunkt bildet natürlich die Königl. Capelle, ein Institut, das seinen alten Ruhm seit Webers Zeiten sich ungeschmälert erhalten hat [schönes], doch auch verdientes Compliment für Reissiger]. Als Königl. Institut ist die Capelle freilich genöthigt, eine etwas zurückhaltende Stellung zu beobachten, und indem sie, wenigstens der äußern Anständigung nach, immer nur als im Dienste des Hofes thätig erscheint, erhält sie sich dem Publikum gegenüber etwas fremd und gleichgültig. Das ist nun aber einmal darum künftig für sie, weil sie die der ächten Kunst so oft hintergangenen Forderungen der Menge nicht ängstlich zu beachten braucht, und sich nie in der Lage sieht, aus irgend einer Gunstbuhlerei ihrer Kunst etwas vergeben zu müssen; und dann, indem sie die zudringliche Menge fern von sich hält, hat sie den Vortheil, stets ein gebildetes, feinfühlendes Auditorium um sich zu versammeln, das, mit empfänglichem Sinn für classische Meisterwerke ausgestattet, ihr in alle Tiefen der Kunst nachzugehen versteht. Ganz anders sind die Verhältnisse in Leipzig. Hier mußte das Publikum sich selbst erst eine Musik schaffen, wenn es eine haben wollte; und die Thätigkeit, mit welcher man diesen Zweck betrieb, ist in der That merkwürdig genug. Gräbt in der Kunst des Absterbens, hatte man daß einen Verein gegründet, der Mittel genug besaß, um Alles mit Nachdruck und Geschmack zu betreiben, und neuerlich nicht nur an die Spitze des Ganzen der rosenmüllers und beliebsohn-Bartholdys einen Mann von entschiedenem Verdienste zu berufen, sondern auch eine so sorgfältige Wahl der Orchestermitglieder treffen zu können, daß eine nicht kleine Zahl derselben auf selbstständige Virtuosität Anspruch machen darf. Natürlich daß ein solches ganz eigentlich aus der Mitte der Bürger hervorgegangenes Institut auch im Verlaufe seiner weitern Ausbildung von der regsamsten und allgemeinsten Theilnahme der gesammten Bevölkerung Leipzigs begleitet und getragen wurde, und daß es in dieser Oeffentlichkeit Entschädigung für manche Nachtheile anderer Art findet. Allerdings ist das Publikum nicht so gewählt, als in den musikalischen Unterhaltungen Dresdens, ist nichts weniger als ein aristokratischer Kunstkennerausschußein Compliment, gegen welches einige Herren in Leipzig eifrigst protestiren werden, denn — —], aber Alles ist Leben, Alles ist warme Theilnahme, und das ist für die Leistungen eines Orchesters, für die Einheit des Zusammenwirkens ein bedeutender Hebel [reicht aber noch lange nicht hin, Herz und Kopf mit der Miene in Einklang zu bringen, die eben jene einige Herren in Leipzig nur zu gern vorschwalten, und vor welcher, wer ihnen nahe kommt, auch einen gar gewaltigen Respekt haben soll]. Die Künstler selben sich geachtet und geehrt von Jedermann, und in der That, wenn ja bisweilen ungebührliche Forderungen gestellt werden mögen, so ist doch gar Vieles in ihre Hand gegeben, um durch eine verständige Behandlung des Publikums das irrige Urtheil zu berichtigen und schädliche Einflüsse abzuwehren." [Letzterer Satz kann in doppelter Beziehung verstanden werden; er ist aber zu fein gestellt, als daß er von denen, die er angeht, auch nur in einer verstanden werden wird. Ein Compliment wird übrigens kein Vernünftiger für das Leipziger Kunsttreiben darin erblicken].

Das achte Schlesische Musikfest, welches dieses Jahr am 31. July und 1. August zu Brieg statt fand, soll an Großartigkeit sowohl denen an Erfolg alle früheren übertroffen haben. 450 Sänger und 50 Instrumentalisten führten in der Riesenkirche unter Anderem Händel's „100 Psalm" und Mendelssohn's „Nicht unseren Namen Herr" vor gegen 3000 Zuhörern auf. In den Orgelconcerten wetteiferten Freudenberg, Förster, Köhler, Muschner und Scholz mit einander. Glänzend war das Instrumentalconcert im Theater, und reinen Reiz über alle Reize bot — das gesellige Zusammenleben nach vollbrachtem Dienste der Musen.

Digitized by Google

Auch die Mainzer Liedertafel hat sich dieses Jahr wieder ein ähnlich, so recht deutsch-gemüthliches Vergnügen zu machen gewußt. Am 15. August mit Sonnenaufgang fuhr sie mit Sang und Klang, 200 Personen stark, auf dem Dampfschiff den Rhein hinab aufs Land, wo sie sich in Gesellschaft des schönen Geschlechts bis zum Abende mit Gesang, Liebe und — Wein ergötzte und erheiterte und ihren natürlichen Frohsinn so recht zur Erfüllung brachte. Das thut Einem so wohl, schon wenn man's hört und die Gegend kennt: ach wie wohl muß es der Gesellschaft selbst erst gewesen seyn? — So ist's recht, ihr Deutschen, nur Volksfeste veranstaltet und cultivirt, und so recht froh unter einander gelebt, gesungen, geliebt und — meinetwegen auch ein Gläschen Wein getrunken, dann ist mit dem innern Frieden auch der äußere gesichert, und erhalten wir mit diesem auch jenen. Böse Menschen haben ja keine Lieder, und gute Menschen stören keine Lieder. Wie mag der alte gute Papa Rhein gehorcht und geschmunzelt haben, als er jene lustigen Mainzer auf der deutschen Bundesfestung auf seinem schaukelnden Rücken trug! — Ach — ach — da fällt mir ein, daß wir doch nicht überall in Deutschland solche Liederfeste haben. Die Oesterreicher, Preußen, Baiern, Würtemberger, Badener, Frankfurter, Hanseaten, Sachsen, — kurz Alle haben schon ihre frohen Harmonien zum Himmel geschickt, blos die Nassauer und Hanoveraner noch nicht, wenn ich nicht irre; doch die Nassauer sind auch in Trauer wegen ihres kürzlich verstorbenen guten Herzogs.

Wenn Napoleon die Oesterreichische Armee schlagen wollte, so nahm er ihre Hauptmacht jedesmal in die Mitte, und spielte mit den einzelnen Flügeln und Detachements so lange blutige Comödie, bis das Centrum gleich einer Masse unfruchtbarer Staubfasern auf unsern Theatern ergebene Front machte. Indessen Napoleons Armee ist nicht mehr und Oesterreich gebietet Frieden und Krieg mit in Europa. In der großen Oper zu Paris soll Beethovens „Fidelio“ aufgeführt werden: unmittelbar vorher aber giebt man Donizettis „Märtyrer,“ und unmittelbar nachher Meyerbeer's neueste Oper, von der kein Mensch noch den Namen weiß. Wollen sehen, ob das Manoeuvre gelingt; jedenfalls ist der Plan mit vieler Kenntniß französischen Denkens, Fühlens und Begehrens erdacht. Uebrigens bearbeitete Castil-Blaze den Text der Beethovenschen Oper, und Etwas werden die Franzosen immer schön daran finden, wär' es auch nur die Uebersetzung.

In der Revue et Gazette musicale behauptet ein Hr. Mab, die Erfindung der Noten sich gehöre Frankreich und nicht etwa Deutschland an, das jenes nur in diesen wie in so vielen andern Dingen nachgeahmt habe. Nicht ohne einige Beschämung müssen wir Letzteres zugestehen, und will keine Stelle mir in Raupach's „Eschleichhändlern“ recht behagen, so thut es doch die, wo der juvenalische Till sagt: „Ach, wie gut ist's doch, daß es ein Ausland giebt, sonst müßten wir Deutschen ja gar Nichts anzufangen;“ allein was den Notenstreit anbelangt, so müssen wir Hrn. Mab doch bitten, sich etwas deutlicher auszudrücken, um eben so deutlich ihm dann antworten zu können. Soll der Sich Druck überhaupt, oder Kupferdruck, Lithographie, Typendruck oder was sonst insbesondere heißen? — Mit Steinen — in der That glaube ich — wußten die Franzosen eher umzugehen, als mit dem edleren Metall, hatten sie doch den Donner auch schon als wirksame eine Paukein Orchester, aber gedruckt wurden die ersten Noten erwiesen nicht in Frankreich.

Wer ist nun der Erste gewesen, der deutsche Musik nach Frankreich verpflanzte? Jetzt macht auch ein Herr Peter Clermont Anspruch auf die Ehre, und der verdiente Habeneck tritt in den Hintergrund. Indessen hat Hr. Clermont immer seine großen Verdienste. Geboren zu Aurillac 1784 sollte er eigentlich Gelehrter werden, aber wie es mit den Wissenschaften bisweilen zu gehehen pflegt: wenn der Professor Tholuk in Halle vom Schneider- oder Uhrmacherische in das Studirzimmer eines der gelehrtesten Theologen springen hurte, so kann man es Hrn. Clermont auch nicht übel nehmen, wenn er einst von der Gelehrtenbank in die Werkstätte eines sehr ungeschickten Goldarbeiters sich verliet. Aus dem Gelehrten ward Nichts: er hatte singen hören und eine Schauspielerinn wurde sein. Da war weg alle Lust zur Theologie, und auch die Feile beim Goldarbeiter wollte nicht behagen. Clermont ging mit einer Schauspielertruppe fort, trieb tüchtig Musik, und schon 1799 war er mit jener als Orchesterdirector in Deutschland, wo er dann zum guten Glück einen Beethoven, Spohr, Romberg und andere damals junge, aber erglühte Künstler kennen lernte, die ihm den rechten Weg in seiner Kunst zeigten. Das hob seine Kenntnisse, entwickelte sein Talent, und verbesserte daher auch sein Geschick. Der Kaiser von Rußland ernannte ihn zu seinem Capellmeister, als welcher er Vieles und manches Treffliche componirte, was Alles aber beim Brande zu Moskau — — Asche ward, wie Clermonts ganzes Vermögen eine gute Beute des Kriegs. Er kehrte in die Heimath zurück, wird Orchesterdirector am Odeon zu Paris, und erwirbt sich durch rastlose Thätigkeit und Umsicht auch manche Auszeichnung. Die Aufführung deutscher Musikwerke, für welche er eine unbeschränkte Liebe hegt, war nicht das Letzte, worum er Paris legte. Weberd „Freischütz“ mußte sogar daran, und Meyerbeer hat Clermont in Wahrheit die erste Bekanntschaft in Paris zu danken, indem dieser seine „Margarethe von Anjou“ zuerst dem Publicum vorführte. Die 3 Jahre 1830 änderten abermals Clermonts ganz errungenen ruhigen Wirkungskreis, und er verließ Paris, um sich in die Provinz zurückzuziehen, wo er seit 2 Jahren nun in Tours, wie früher in Paris, thätig ist. In der sittarmonischen Gesellschaft zu Tours, welcher er vorsteht, kann man öfter vielleicht Mozarts, Haydn's, Beethovens und anderer deutscher Meister Werke hören, als in manchen Concertaufhalten Deutschlands selbst. Das beschämt Euch, ihr Directoren! die ihr solchen Anstalten vorsteht: gut, daß er das thut, saßt nur das Roß nicht so bald von euren Wangen sich wieder verziehen.

Es ist unglaublich, welch schiefe, liebl0se, harte, ungerechte Urtheile so mancher Meister über sich ergehen lassen mußte, ehevor er auf jene Stufe sich empor schwang, worstbst er endlich, wenigstens in den Augen des großen Publikums, für unanfechtbar galt, und seinen Ruf als bleibend, festbegründet erachten durfte. — Da trieb sich denn in den Anfangsjahren des laufenden Jahrhunderts so ein barbarisch-namenloses Kritikaffterlein auf der literarischen Rennbahn herum, stolz, aufgeblasen wie ein eitler Pfau, kurz und bündig, ein zweiter Saltus, über alles und jedes absprechend; das eitzen, liebe Ich einzig und allein nur überschätzend, und eben mit Allem, was am Nächsten stand, nicht viel Federlesens machend. So entschied er denn auch mit dictatorischer Arroganz über die Kunst-Befähigung aller damaligen Notabilitäten, was mitunter ganz absonderlich klang und mitleidig berächtelt zu werden verdiente. — Von Luigi Marchesi weiß, beispielsweise gesagt: er sei der berühmteste lebende Sänger; habe jedoch erst Deutschland seine Bildung zu verdanken. Davon ist nun der gesammten musikalischen Christenheit kein Sterbens-Wörtchen bekannt. Weiteres: die Stimme der Schmalz ist wenig weich und biegsam; — die Baddi in Dresden hat ihre hörnern Conden soll gänzlich verloren; — Plomer Salvini, großer Umfang, aber geschmacklos und ungeübtheit im Vortrag; — Theresia Anni, als Warnungstafel, ein höchst eleudes Subject; — Fischer, der trefflichste Bassist, gestählt sich im Mißbrauch schiefster Verzierungen; — Braham, macht sich ebenfalls sündhafter Ornamente schuldig; — Seidler, der Violinist, verunstaltet sein Spiel durch allerhand Possen; — Wölffle, weiter nichts, denn eine Spielmachine (!); Joh. Nep. Hummel, ein guter Clavierspieler, und schlechter Componist (!!!); — Lauska, des großen Mozart lieber Schüler; — Kittel, der Organist, hat, bei großer Harmonie-Kenntniß, weder Gewandtheit, noch Geschmack; — endlich heißt Süßmayer, ob Süßigkeit, der süße Meier, — Kauer, Künstler im Gassenhauer, — Wenzel Müller labt den schlauen Bauer, und Bierey erhilft ob Schen vor Schwäch' und Waff Bierveer. — Solche Sublimität steht für unser genseines Jugenium allzudoch Das soll aber vielleicht wie witzige Perssstage klingen; — darum also: Vivat hoch der Witz!

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 2. 42 kr. oder Thlr. 1. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 28. 10. October 1839.

Die Musikschulen.

Frei nach dem Französischen; mit zeitgemässen Zusätzen. —

* * *

(Schluß.)

Deutschland.

Daß in unserm heimathlichen Teutonien Musik, im allerfernsten Vorsinn, bekannt und beliebt war, wissen wir allerdings; — aber auch nicht viel mehr. — Tacitus, der schätzbare Geschichtschreiber, erzählt von den Gesängen der germanischen Völkerschaften, welche, angestimmt zum Lob und Preis ihrer Götter und Helden, ebensowenig beim Götzen-Opfer in Odins geheiligten Hainen, als bei Gastmählern und Kriegszügen jemals zu fehlen pflegten; von jenen eigenthümlichen Volks-Weisen jedoch ist durch Tradition schlechterdings keine Spur überkommen; und es mochte zweifelsohne, wie G. W. Fink einmal ganz treffend bemerkt, ein Erbgut der keltischen Stämme gewesen seyn, was unseren, in den undurchdringlichen Eichenwäldern hausenden Vorältern, einzig nur durch die Kraft des Rhythmus, in schroffer Wildheit, für Musik galt, und nur jenem Gehörsinn wohltönend erscheinen konnte, der an das Geheul von Bären und Wölfen, an das Donnergebrüll des riesigen Ur's gewohnt war. Dahin weiset dr, aller Kultur baar und ledige, kriegerische und kampflustige National-Charakter; der ungezügelte, in roher Gewalt und lärmender Fröhlichkeit den höchsten Genuß findende Freiheitszeist; dafür zeugen die gebräuchlichen, den Schlachtruf verstärkenden, meist monotonen Tonwerkzeuge, die eingeführte Sitte des Schilder-Zusammenklirrens, und überhaupt Alles und Jedes, so dem beschränkten Empfänglichkeits-Vermögen jener Urbewohner zusage, deren Druiden-Priester vermuthlich das Richteramt verwalteten, und demnach als Verfasser der Kriegs-, Opfer- und Volksgesänge betrachtet werden müssen. — Der durch Bonifaz, den deutschen Apostel-Fürsten, verbreitete milde Sinn des Christenthums übte auch auf die verwahrlosten Naturen der alten Germanier allmählig seinen wohlthätigen Einfluß, wenn gleich der gemeine Haufen lange noch an seinen Helden-, Spott-, Teufels-, und böse Geister bannenden Zauber-Liedern hing. Die Gründung der Mönchsklöster, und der denselben entstammenden Schulen, so wie die Einführung des lateinischen Kirchen-Ritus bahnten nicht minder dem religiösen Zweige der Tonkunst den Erstlingsweg und Rhabanus Maurus, 813 als zu Fulda, verdient als ausgezeichneter Beförderer genannt zu werden, wie denn gleichzeitig auch schon damals einige Blasinstrumente in Schwung kamen und bei kirchlichen Functionen angewendet wurden. Huebald, ein flandrischer Priester, wagte im 10ten Jahrhundert zuerst den Versuch, in die bestehende Musik eine, freilich höchst mangelhafte, Harmonie zu bringen und bediente sich jener wunderlichen unverständlichen Tonzeichen, Neumen genannt; von Guido, dem Aretiner, rührte die Solmisation nach Tabulaturen her, und Franco von Cöln führte das Mensural-System in die Bildung des Volksgeschmacks hinwirken. Das Vorbild so großer, aus den Niederländer- und Italienischen Schulen hervorgegangener Meister konnte auch für den Nachbarstaat nicht ohne Erfolg bleiben und zwar um so mehr, als bereits die Notendruckereien sich verbreiteten, der Chorasthl bei den böhmischen und mährischen Brüder-Gemeinden eine feste Stütze gewann und die Tonkunst an mehreren Fürstenhöfen einer huldreichen Aufmunterung sich erfreuen durfte, besonders in Wien und München, unter Maximilian I. und Ludwig von Bayern. So sahen wir denn erblühen, als Stifter und Grundpfeiler der ersten deutschen Schule: Benedict Ducis; Adam Renner; Hulderich Brätel; Joseph Walther; Sirtus Dietrich; Thomas Stolzer; Martin Agricola; Ludwig Senfl; Joseph Stahl; Hans Walther, — Gelehrter, Doctor der Philosophie und Magister der freien Künste; Jacob Hahn oder Hähnel, nach der damals beliebten Manier, die Namen zu latinisiren; Jacobus Gallus (1550); Melchior Vulpius (Fuchs), coäv mit vorgenannten; Michael Practorius (Schulze) und Thomas Wallifer, (1560 — 61), Hasler, Aichinger u. m. a. — Unter vielen Componisten jener Zeit glänzt Adam von Fulda auch als musikalischer Schriftsteller; Herrmann Fink und Stephan Mahu; so wie die beiden vorzüglichsten Orgelspieler, Paul Hoffheimer in Wien und Bernhard der Deutsche, Erfinder des Pedals, nebst mehreren sich hervorthuenden Künstlern auf verschiedenen andern Instrumenten. — Die Kunde der in Florenz ans Licht getretenen Oper drang auch, obwohl Deutschlands Gauen der unheilvolle 30jährige Krieg verheerte,

Digitized by Google

über die Appeninen herüber und diese von dort ausgegangene neue Idee fiel auf keinen unfruchtbaren Boden. Der churfürstlich Sächsische Capellmeister Heinrich Schütz (Sagittarius) ließ sich jene Daphne von Rinuccini durch Martin Opitz ins Deutsche übertragen und brachte seine Original-Composition 1627 bei einem Hoffeste in Dresden zur Aufführung. Die Partitur dieses, für den Kunstkenner in vielfacher Beziehung höchst interessanten ersten vaterländischen Bühnenwerkes ist leider abhanden gekommen und, was mehr noch zu bedauern, kaum irgend eine Hoffnung zur jemaligen Wiederaufführung derselben denkbar. — Einer seiner glücklichsten Nachfolger war Reinhard Kayser (Keiser), geb. 1673, in Leipzigs Umgebung, welcher die Hamburger Stadtbühne mit einer großen Anzahl von lyrischen Dramen bereicherte und als Talent begabter, äußerst fruchtbarer und, wenigstens für jenen Standpunkt der Kindheit, auch sehr melodiös geschmackvoller Tonsezer im treuen Andenken fortzuleben sich würdig bewährte. Er wurde mit vollstem Rechte der erklärte Liebling seiner Zeitgenossen, welche an den reizenden Gesangweisen der Opern: Jsmene, Basilius, Adonis, Janus, Irene, Circe und noch einiger 70 anderer sich gar nicht satt hören konnten. Auch für die Kirche blieb er keineswegs unthätig, was eine bedeutende Sammlung theils gedruckter, theils handschriftlicher Oratorien, Motetten, Psalmen, Cantaten u. s. w. zu Genüge beweiset. Sein Tod erfolgte 1739 zu Copenhagen, in den frommliebenden Pflegerarmen einer zärtlichen Tochter, welche dort die Stelle als königliche Hofsängerin bekleidete. — Wohl mußten inzwischen die emporstrebenden, vaterländischen Künstler einige Zurücksezung dadurch erdulden, daß die ersten deutschen Regentenhäuser, Oesterreich, Preußen, Sachsen und Bayern, eine entschiedene Vorliebe für italienische Prachtdarstellungen hegten und, selber zu fröhnen, die gefeiertsten musikalischen Celebritäten aus der hesperischen Halbinsel, mit einer, keinen Kostenaufwand scheuenden Liberalität an sich zogen. So hatte Leopold I. und Carl VI. in Wien eine allbewunderte Capelle erschaffen, an deren Spize Joh. Jos. Fuchs, Antonio Caldara und Francesco Conti standen; so wie Buretzhude und Franzberger für die kunstreichsten Orgelmeister ihrer Zeit galten. Dagegen pflückte sich Hasse in jener Heimath der Tonkunst die herrlichsten Lorbeeren; vorzugsweise wurde er nur il Sassone genannt und nach ihm erhielten alle deutsche Componisten, welche so glücklich waren, einigen Ruf zu erwerben, den ehrenden Beinamen Sachsen. Von ihm ausgehend kann demnach die Entstehung der neueren Schule angenommen werden, welcher der unsterbliche Händel, die ruhmwürdige Familie Bach, Schweizer, Rolle, Holzbauer, Telemann, Benda, Wolf, Naumann, Homilius, Fasch, Hiller, Kirnberger, Kerl, Wagenseil, Stölzel, Gaßmann, Eberlin, Graun, Bonno, Reuter, Schulz, Gluck, der, obwohl gleich Händel von Fremden uns entführt, dennoch der deutschen Mutter-Erde entstammte, u. v. a. zum höchsten Schmuck gereichten. — Mit Joseph Haydn begann abermals eine regenerirende, den Kunst-Fortschritten stets näher noch sich anschmiegende Epoche. Abgesehen was er im Kirchen- und Theaterfache leistete, steht er gewissermaßen als Schöpfer des Quartett- und Symphonienstyls da; sein strahlendes Licht rief ein noch blendenderes Zwillings-Gestirn hervor; Er und W. A. Mozart sind die Repräsentanten der jüngsten deutschen Schule, die so wunderherrlich ist, daß man wahrlich nach keiner noch jüngeren sich sehnen darf. Ein dritter im schönen Bunde war Beethoven, von Olympos Höhen entsandt, der seinen Geist nährte an jenem der Vorgänger, aber demohngeachtet den eigenen Weg wandelte, auf welchem so Manche ihm nachzuhinken sich abmühten, aber entweder gleich Anfangs die geträumte Kraft entschwinden fühlten, oder gar, dem verwegenen Waghals Jearus ähnlich, zerschmettert in die bodenlose Tiefe herabstürzten. — Es war Deutschlands goldene Aera, als der durch Haydn und Mozart aufdämmernde rosige Morgenschimmer die Tonkunst auf den Gipfel der Vollendung erhob, und im Wiederschein jener leuchtenden Himmelskörper so viele andere Glanzsterne am Horizonte aufsaunten. Wer vermag sie zu zählen, die schaffenden und ausübenden Künstler alle, welche das Vaterland mit gerechtem Stolz als seine wackern Söhne begrüßt? Werden die Namen: Michael Haydn, Schicht, Reichardt, Winter, Fesca, Danzi, Spohr, Weigl, Moscheles, Fr. Schneider, Hummel, B. Klein, Löwe, Hesse, Vogler, Lindpaintner, Molique, Tomaschek, Lachner, Reissiger, Eybler, Neukomm, Romberg, Stadler, Rink, Marschner, Mayseder, C. M. v. Weber, Mayerbeer, der Apostat, welcher sich selbst beschanete, indem er zur Tricolor-Fahne schwur, Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen Genie und consequente Selbstständigkeit zu wahrhaft großen Erwartungen berechtigen, u. v. a. nicht fortleben in den hinterlassenen Denkmälern, so wie in freudiger Erinnerung der unvergeßlichen Kunstleistungen? Was ist nicht alles geschehen zur Vervollkommnung des Instrumentenbaues? Was verdankt nicht die Theorie einem Albrechtsberger, Türk, Marpurg, Knecht, Gottf. Weber, Andre, Friedrich Schneider, A. B. Marr, Schilling, Fr. Dion. Weber, Reicha u. a. — wie erfolgreich bewähren sich nicht die zahlreichen Sing-Academien, Lehr- und Conservatorien-Schulen, die Liedertafeln, und jene, den gemeinsamen Musiksinn so mächtig fördernde, große National-Tonfeste! wie hochverdient machten sich nicht um musikalische Wissenschaften und Geschichte Männer, wie Fr. Rochlitz, G. W. Fink, Gottf. Weber, Chladny, Pellisov, Scheibler, Becker, Marx, Gustav Schilling, Miltiz, Mosel, Thibaut, Winterfeld, Wendt, Michaelis, Forkel, Zelter, Euler, der alte Matthesson, Schubart, Sulzer, Nägeli, Kandler, Kretschmer und nebst noch vielen anderen im Felde der Literatur thätigen Schriftstellern, auch ein höchst schätzbarer Kunstfreund, der k. k. Hofrath, R. G. Kiesewetter, in Wien, dessen „Darstellung der europ. abendl. oder unserer heutigen Musik, ihres Wachsthums und stufenweisen Entwicklung" ꝛc., ein in seiner Art unübertreffliches Historien-

Digitized by Google

Werk nicht genug empfohlen werden kann. — Darum also: Jedem das Seinige! Dem Verdienste seine Kronen! Was Italien und Frankreich auch immerhin geleistet hat, — Deutschland ist wahrlich nicht zurückgeblieben; und ihm, dem theuern Vaterlande, sei aus vollem Herzen ein tausendstimmiges „Lebehoch!“ dargebracht. —

Relation

über die, von dem Unterzeichneten erfundene Verbesserung der Orgel-Pedal-Claviatur (Hülfsclaviatur).

Den ersten Gedanken der Verbesserung der Orgelpedal-Claviatur hatte ich schon als Schüler im Orgelspielen, veranlaßt durch den Umstand, daß ich beim Spielen immer mit den Fußspitzen an den ausgeschweiften Kröpfen der Obertasten hängen blieb, und bei dem Gebrauche der Fersen jedesmal den festen Sitz verlor. Wie diese Verbesserung auszuführen sei — wurde freilich dem damaligen 12jährigen Knaben noch nicht klar. Im Verlaufe meiner fernern Vorbereitungsjahre erhielt sich die Verbesserungsidee nicht nur, sondern sie bildete sich auch bis zu dem Grade aus, wie ich sie nun ausgeführt und in meiner Schrift (siehe unten) dargestellt habe. Ich hätte sie daher gewiß schon bei meiner Anstellung (vor 34 Jahren) in Ausführung gebracht, wenn mein sonst gütiges Geschick mich nicht — gleichsam zum Hohne meiner Verbesserungslust — so postirt hätte, daß ich eines der allerschlechtesten Orgelwerke unter der Sonne (ein 4füßiges Werk — daß ich es so nenne — mit kurzer Octave und ohne Pedal) erhielt. — So schlummerte mein Verbesserungsgedanke ein, und er würde am Ende gar, und ich mit ihm, entschlummert seyn, wenn mir nicht vor nun 8 Jahren die Hoffnung einer neuen Orgel aufgegangen wäre und mich gemahnt hätte, mir die in einer Reihe von 25 Jahren aus Mangel an Uebung verlorne Fertigkeit im Pedalspiele wieder anzueignen.

Um diese Zeit hatte mir ein Freund eine Pedalclaviatur, wie man sie der Uebung halber unter Claviere stellt, geschenkt. An dieser wurden nun die ausgedachten Verbesserungen angebracht, welche darin bestanden, daß ich sie mit der Hülfsclaviatur für die Untertasten versah, und die Kröpfe der Obertasten nach vorne zu so abschräge, daß man von den Fersenclaves auf die Obertasten streichen (rutschen) konnte, ohne dabei mit den Fußspitzen an die Obertasten-Kröpfe anzustoßen. Um durch die Erfahrung zu erkennen, was diese Vorrichtung leiste, und um mir Uebung im Pedalspiele zu geben, brachte ich (1831) die Claviatur an meiner Orgel an und stellte an derselben, durch Anhängung der beiden untern Octaven, ein klangbares Pedal her, welches, bei allgemeiner Erleichterung und Bequemlichkeit beim Spielen, die in der „Beschreibung pag. 7“ angegebenen Vortheile (nur Nr. 3 etwas beschränkt) gewährte.

1832 gab der als Kunstkenner bekannte Hientzsch, in seiner Eutonia 7ter Band 16 Heft pag. 24 eine kurze Darstellung eines methodischen Ganges der Pedalübungen, was mich veranlaßte, dem würdigen Manne meine Erfindung anzuzeigen, ihm Zeichnung und Modell derselben anbot, und ihn voraus um sein sachverständiges freies und bestimmtes Urtheil über dieselbe bat, um von einem Kunst-Sachverständigen zu erfahren, ob und was mit meinem Producte der Kunst gedient sei. Hientzsch nahm mein Anerbieten an, und ich sandte ihm ein Modell von meiner Vorrichtung, die nur in der Hülfsclaviatur für die Untertasten und mit abgeschrägten Kröpfen der Obertasten bestand, und legte eine Probe bei, wie sich die meisten der Rink'schen Pedalübungen (S. dess. Orgelschule 2theil II.) mit Hülfe meiner Vorrichtung bequemer ausführen lassen, und Einiges in Beziehung der Hientzsch'schen „Darstellung eines methodischen Lehrganges bei den Pedalübungen (S. Eutonia 7ter Bd. 16 Heft pag. 24).“ — Ich erhielt hierauf in einem höchst freundlichen Schreiben von Hientzsch das anerkennendste Zeugniß von der Nützlichkeit meiner Erfindung und die Zusicherung, daß er dieselbe vorläufig in der Eutonia anzeigen wolle, was er auch im 10ten Bande 2ten Hefte pag. 145 gethan, und auch daselbst pag. 148 meine obengedachten Bemerkungen zu seiner „Darstellung eines methodischen Ganges bei den Pedalübungen“ veröffentlicht hat.

Auf Empfang eines so günstigen Zeugnisses von einem allgemein geachteten Kunstkenner traute ich nun auch meinen, indeß durch den Gebrauch der Vorrichtung gemachten Erfahrungen von der Erleichterung, die sie beim Spielen gewährte, um so mehr und sicherer, daß ich sie dem königlichen geistlichen Ministerium in Berlin, zu Unterlegung einer Prüfung, und wenn sie für nützlich befunden würde, zur Einführung in den königlichen Musik-Instituten und Seminarien anbot, weil ich glaubte, daß sie sich durch diese Anstalten am schnellsten verbreiten und ihr Gebrauch am sichersten allgemeinen würde. Das hohe Ministerium hatte nun deßhalb an das Provinzial-Schulkollegium in Breslau, und dieses an die königliche Regierung zu Liegnitz verfügt, welche den Stadtorganisten Succo in Görlitz beauftragte, die Vorrichtung zu prüfen und über das, was sie leiste, pflichtmäßig zu berichten. In Folge dieser Prüfung und des von Succo erstatteten vortheilhaften Berichts, erhielt ich von der königlichen Seminardirection zu Bunzlau, in Veranlassung des Provinzial-Schulkollegii zu Breslau, den Antrag, die Hülfsclaviatur an der hiesigen Seminarorgel anzubringen, was ich auch ausführte und zwar so, daß ich nicht nur die Hülfsclaviatur für die Untertasten, sondern auch eine solche für die Obertasten, wie ich sie mir, während die Sache bei den Behörden im Gange war, ausgedacht hatte, und wie sie in meiner Schrift (siehe unten) beschrieben und abgebildet ist, anbrachte. Auf den, über diese Ausführung von dem in der musikalischen Welt rühmlichst bekannten Ober- und Musiklehrer Karow erstatteten Bericht erhielt ich vom hohen geistlichen Ministerium in Berlin „in Anerkennung der Nützlichkeit der Erfindung“ eine Gratifikation (von 50 Rthlr.) Die betreffende hohe Ministerialverfügung sprach sich dahin aus, „daß das Ministerium voraussetze, daß ich mich veranlaßt sehen werde, meine Erfindung zur allgemeinen Benutzung bekannt zu

Digitized by Google

machen.“ Dieß geschieht nun in der mehrerwähnten Schrift:

Zeichnung und Beschreibung der Orgel-Pedal-Hülfsclaviatur von J. G. F. Scheibe, Cantor zu Sohra, mit 4 Tafeln Zeichnungen. Görlitz, gedruckt auf Kosten des Verfassers, bei G. Heinze und Comp. Pr. 5 Sgl. oder 4 gGr. sächs., durch die G. Köhler'sche Buchhandlung in Görlitz zu beziehen.

Die Schrift wurde von der königlichen Regierung zu Liegnitz, Amtsblatt pag. 330. 1838 empfohlen *).

Die so eben in der Aufstellung begriffene neue Orgel in Sohra ist die erste, an welcher die Erfindung angebracht wird. Ihr wird zunächst die Orgel in der auf Kosten Sr. Majestät des Königs in Erdmannsdorf, in Schlesien, im Bau begriffenen Kirche folgen.

Johann Georg Friedrich Scheibe, Cantor.

Kritik.

Alidia,

romantische Oper in drei Akten, von Otto Prechtler, in Musik gesetzt von dem Königl. Bayerischen Hofkapellmeister Franz Lachner.

(Schluß.)

Eine solche Katastrophe mag meinerwegen in einem sogenannten Spectakelstücke, an welches keine größern ästhetischen Anforderungen gemacht werden, noch hingehen; für eine Oper aber, in welcher ein Tonsetzer die ganze Macht seines Genius entfalten und wirken lassen, durch die treueste Schilderung menschlicher Gefühle und Empfindungen zum regsten Mitgefühle hinreissen, und das aufgeregte Gefühl des Hörers dann wieder beschwichtigen und in seliger Ruhe zufrieden stellen soll, kann sie, wenigstens nach meiner Ansicht, nimmer passend seyn.

Aus dem hier über das Opernbuch Gesagten, dürfte nun zu entnehmen seyn, daß dasselbe nach meiner Meinung mehrere recht gelungene Situationen und Scenen enthält, aber auch mehrere, welche nicht gelungen sind, und dem Tonsetzer wesentliche Hindernisse in der Schaffung eines in allen Theilen gelungenen dramatischen Tonwerkes entgegenstellen. Ja wie ferne nun der Tonsetzer der Alidia solche Hindernisse durch die Macht seines Genius mehr oder weniger zu besiegen im Stande gewesen ist, mag die hier folgende Beurtheilung der Musik dieser Oper zeigen.

Der erste Akt, welcher von Seite des Dichters in musikalisch-poetischer Beziehung am glücklichsten durchgeführt zu seyn scheint, enthält eilf, mitunter ziemlich umfangreiche Musikstücke:

1) Eine Introduction, aus einem Chor in E-dur und einem durch Recitativ mit demselben verbundenen Terzett zwischen Palmira (Sopran), Almore (Tenor) und El Morgano (Baß), bestehend.

2) Recitativ und Duett (B-dur) zwischen Palmira und Almore.

3) Recitativ und Terzett (E-moll), zwischen Palmira, Almore und El Morgano.

Diesen drei Musikstücken liegt eigentlich die nämliche Hauptempfindung, Palmira's und Almore's Liebe, welcher in den beiden Terzetten Morgano widerstrebend entgegen tritt, zu Grunde, und es war, besonders da die Handlung noch nicht vorschreitet und diese Scenen vielmehr noch immer als Exposition zu betrachten sind, keine ganz leichte Aufgabe für den Tonsetzer, diese drei Stücke ohne Verletzung der Wahrheit des Ausdruckes in der Mannigfaltigkeit und mit so glücklicher Vermeidung der leicht möglichen Monotonie aufzufassen, als hier wirklich geschehen ist. — Die hierauf folgenden drei Musikstücke:

Nr. 4. Ein Soldatenchor (C-dur),

Nr. 5. Alidia's Romanze (A-moll) und

Nr. 6. ein Terzett zwischen Alidia, Almore, und dem Wirthe Basco, bilden eigentlich ebenfalls eine fortgesetzte Exposition, indem wir durch die beiden letztern Alidia und ihre Liebe zu Almore kennen lernen, die wirkliche Handlung der Oper aber in denselben nicht fortschreitet; indessen sind sie ebenfalls, wie sich das von einem Meister wie Lachner nicht anders erwarten läßt, in melodischer und harmonischer Beziehung schön gearbeitet, und erregen dadurch die Theilnahme des Hörers, obgleich sie nicht eben von ergreifender dramatischer Wirkung seyn können, weil dis daher der Dichter, etwa mit Ausnahme von Nr. 3, noch keine wahrhaft günstige musikalische Situation herbeigeführt hat. Dagegen schreitet die Handlung lebendiger und in wirkungsreicheren Situationen von da an bis zum Schlusse des ersten Aktes fort, und die noch folgenden fünf Nummern, als:

Nr. 7. Recitativ und Arie Morgano's, (Fis-moll) in charakteristischer und eigenthümlicher Auffassung sehr gut durchgeführt, nur aber mir etwas zu lang scheinend,

Nr. 8 und 9. Chor und Ballettmusik (beide D-dur), sehr melodisch und ganz der Situation angemessen,

Nr. 10. Duett zwischen Palmira und Morgano (C-moll), sehr leidenschaftlich gehalten, so wie

Nr. 11. das mit demselben zusammenhängende Finale, (Hauptton art H-dur) sind Musikstücke, welche mit dem Verdienste der eines solchen Meisters würdigen Factur auch das einer entschiedenen dramatischen Wirksamkeit verbinden, und den von seder vorgefaßten Meinung freien und unparthepischen Zuhörer, selbst wenn ihm dieser Akt ein wenig zu lang erschein, dennoch mit dem Totaleffekt desselben völlig zufrieden stellen.

Der zweite Akt beginnt mit

Nr. 12. Arie der Zauberin Leviarda, auf welche

Nr. 13. ein Terzett zwischen dieser, Palmira und Almore folgt, nach welchem Leviarda einen Augenblick allein ist, dann aber Alidia und Morgano eintreten, und

Nr. 14. wieder ein Terzett folgt, welches, als Musikstück an und für sich betrachtet, vollen Beifall verdient,

---

*) Und wird auch in diesen Blättern nächstens, mit ausführlicher Darlegung des Gegenstandes, von einem erfahrnen Techniker in der Sache besprochen werden, der übrigens, was gleich jetzt vorausbemerkt werden mag, schon mit erferulichster Billigung gegen die Unterzeichnete sich darüber aussprach.

Anm. der Redaktion.

Digitized by Google

aber dennoch meine oben ausgesprochene Meinung über die Zwecklosigkeit der Einführung dieser ganzen Episode nicht ändert, welche außer dem, schon oben bei Beurtheilung des Gedichtes gerügten, Nachtheile, auch den weiteren einer erschwerten Rollenbesetzung bringt, ohne daß durch die Einführung dieses Soprans eben eine besondere Mannigfaltigkeit, oder sonst Gelegenheit zu glücklichen musikalischen Kontrasten gegeben wäre. — Das nun folgende Musikstück

Nr. 15. ist eine Scene Lisardo's mit Chor (Es-dur), mit einem marschartig gehaltenen, recht charakteristischen und der Situation völlig entsprechenden Thema.

Nr. 16. Alibia's große Scene mit Arie (E-dur). So wie diese Scene eine der bei weitem gelungensten in Beziehung auf den Text ist, so ragt sie auch selbst unter den besten Musikstücken der Oper, so sehr in musikalischer Beziehung und an Wirksamkeit hervor, daß ich versucht bin, sie die Perle des ganzen Werkes zu nennen. Der treue Ausdruck wahrhaft tiefer und inniger Empfindung und dabei höchst melodisch gehalten, muß und wird sie überall gleich günstige Wirkung hervorbringen, wo sie von einer Sängerin vorgetragen wird, die in den Geist des wahrhaft schönen Musikstückes einzugehen im Stande ist, und deren Mittel und Bildung zureichend sind. Nach dieser Scene folgt

Nr. 17. das Finale des zweiten Aktes (Hauptfonart D-dur), ein gut gearbeitetes und dramatisch wirksames Musikstück.

Der dritte Akt beginnt mit

Nr. 18. einer gemüthreichen und ausdrucksvollen Cavatine Alibia's (F-dur), welche zwei ganz gleiche Strophen hat, und sich mehr dem Charakter der Romanze nähert. Dieser folgt

Nr. 19. Lisardo's Arie mit Chor (As-dur), eine Wiederholung der Situation von Nr. 15, über deren Unzweckmäßigkeit ich mich schon oben bei meinem Referate über das Textbuch ausgesprochen habe.

Nr. 20. Die Scene Almore's, der als Lisardo's Mörder angeklagt ist, enthält recht gute und ausdrucksvolle musikalische Stellen, aber ihre ganze Anlage von Seite des Dichters ist nicht die glücklichste, und dem Tonsetzer nicht sehr günstig.

Nr. 21. Die Scene und Arie Palmira's mit obligatem englischem Horn (F-moll), und

Nr. 22. das darauf folgende Duett Palmira's und Morgano's (As-dur) sind wieder zwei der ausdrucksvollsten und gelungensten Musikstücke der Oper, und würden einen noch bleibender vortheilhaften Eindruck im Zuhörer hinterlassen, wenn sich der Dichter in der nun noch in

Nr. 23. darauf folgenden Gerichts- und der mit dieser verbundenen Schlußscene des Horazischen „ad finem properat“ erinnert, und überhaupt diese beiden Scenen günstiger für musikalische Behandlung eingerichtet hätte; so aber, wie die Einrichtung von Seite des Dichters nun einmal ist, konnte der Tonsetzer nicht wohl mehr thun als er gethan hat, und der unbefangene aber dem Künstler und der Kunst wohlwollende Kritiker wird diesen Schluß nicht loben, aber er wird auch den Tonsetzer nicht über etwas tadeln, was nicht auf seine Rechnung gehört. Uebrigens kann man es der Kritik nicht verargen, wenn sie bedauert, daß es dem Maschinisten überlassen worden ist, ein dramatisch musikalisches Werk zu schließen, welches weit würdiger durch den Genius eines sehr achtbaren Tonsetzers hätte geschlossen werden können, wenn der Dichter sein Gedicht diesem unbestreitbaren Postulat gemäß einzurichten sich die Mühe gegeben hätte: eine Einrichtung, die hier eben so möglich gewesen wäre, als sie meisterhaft z. B. im Textbuche der „Stummen von Portici“ berücksichtigt ist, wo der Ausbruch des Vesuv erst dann eintritt, wenn die Handlung unter den singenden Personen völlig beendigt ist, und der Zuhörer nichts mehr zu vernehmen, sondern nur das tragische Ende der stummen Fenella zu schauen braucht.

Indem ich nun bei dieser Aufzählung der einzelnen Musikstücke zugleich meine aufrichtige Ansicht über den artistischen Werth derjenigen darunter ausgesprochen habe, welche mir besonders wohlgefielen, muß ich nur noch bemerken, daß ich deßwegen diejenigen darunter, über welche ich mich nicht aussprach, keineswegs zu tadeln beabsichtige. Ich gestehe aufrichtig, daß ich in der Oper Alibia neben vielen, was meinen ganzen Beifall erworben hat, auch Manches gefunden habe, was mich nicht anspricht, und was ich daher anders wünschte als es ist; allein das Nämliche ist mir auch schon bei kritischer Analyse mancher Werke der größten Meister, z. B. eines Mozart, Gluck, Beethoven ꝛc. geschehen, und ich bin weit entfernt, deswegen das mich weniger ansprechende Vorhandene zu verwerfen. — In Mozarts Titus z. B. wünschte ich die ganze Rolle des Titus, mit Ausnahme weniger Stellen, anders gehalten als sie wirklich ist; aber es ist mir deswegen nie eingefallen, dem sonst trefflichen Werke meine volle Anerkennung zu versagen. Ueberhaupt ist mir die speichelleckende Lobhudelei so wie der freche und absprechende Tadel, die beide immer mehr Mode zu werden scheinen, gleich zuwider, denn Beide entwürdigen Kunst und Künstler; eben so wenig kann mir der sogenannte rauschende Beifall als Leitfaden kritischer Beleuchtungen dienen, denn die Quelle, aus der er hervorsprudelt, ist manchmal nicht die reinste; aber ich glaube, daß der Spruch „Laudari a viro laudabili etc.“ seine volle Anwendung auch auf den Künstler verdiene, und die gerechte und gründliche Würdigung eines Kunstwerkes durch geistig Ebenbürtige dem in der Kunstwelt eine achtungswerthe Stellung behauptenden Schöpfer desselben lieber seyn wird, als einige Zentner gedruckter Lobhudelei, welche in den nächsten 24 Stunden nach ihrem Erscheinen schon zu Makulatur werden. Mischt sich dann in eine solche gerechte und gründliche Würdigung auch hie und da ein Wort bescheidenen Tadels, so wird der Meister, wenn er einmal zur ruhigen Anschauung des eigenen Kunstwerkes gelangt ist, leicht erforschen, ob derselbe begründet sei oder nicht; und im ersteren Falle den gegebenen Wink bei seinen künftigen Werken benützen, im zweiten aber sich freuen können, daß der Kritiker geirrt hat und das Werk den Meister lobt.

Digitized by Google

Nun noch einige allgemeine Bemerkungen über die Musik der Oper Alidia.

Das Streben des Meisters nach charakteristisch richtiger Auffassung der Situationen und Wahrheit des Ausdruckes ist eben so unverkennbar als rühmenswerth; dies Streben mag indessen der Grund seyn, warum, obgleich das Werk viele schöne melodische Sätze in sich faßt, dennoch Manche der Melodie nicht in der Ausdehnung gehuldigt finden, in welcher sie es wünschen. Daran indessen trägt das Textbuch die Schuld, welches, wie ich schon oben gesagt, dem Tonsetzer manchmal die Gelegenheit, melodisch zu seyn, gleichsam entzieht, und ihn sogar durch mehrmal sich folgende Behandlung gleicher Grund-Empfindungen in die Verlegenheit setzt, monoton im Ausdrucke zu werden, was jedoch meines Erachtens in diesem Werke vom Tonsetzer glücklich vermieden worden ist.

Die Führung der Harmonie zeigt durchgängig den der Sache völlig mächtigen Meister, nur scheint derselbe sich hie und da vom Zeitgeschmacke zur Einführung jetzt sogenannter pikanter Wendungen bestimmen gelassen zu haben, die ich weder harmonisch noch aesthetisch billigen kann. Eine solche Stelle ist z. B. am Anfange von Nr. 19 im dritten Akte, wo Lisardo im ersten Takte seiner Arie zur As-dur-Harmonie des Orchesters den eine halbe Note hindurch auf dem guten Taktheil zu halten hat! — Das dieser Vorhalt als kleine Terzdecime zur As-moll-Harmonie gehört, und bei der As-dur-Harmonie nur dann erscheinen kann, wenn sie Harmonie des fünften Tones von Des-moll wäre, weiß der Meister, der als ausgezeichneter Harmoniker durch seine übrigen Werke bekannt ist, so gut als irgend Einer; er kann diese Stelle also nur geschrieben haben, um einen auffallenden Anfang zu haben: darin aber scheint er mir in aesthetischer Beziehung zu irren; denn Lisardo's Entschluß zur Rache an Morgano steht fest, und der Ausdruck desselben verträgt das harmonische Schwanken nicht, welches durch die Einführung dieses fremdartigen Tones entsteht und auf das Gemüth des Zuhörers wirkt.

Die technische Führung der Singstimmen dürfte der Meister in künftigen Werken, zu seiner eigenen Sicherheit, der Aufführung an andern Orten und ohne seine eigene Leitung wegen, etwas leichter ausführbar zu halten suchen; indessen soll dies ein guter Rath und kein Tadel seyn, denn auch so, wie sie in diesem Werke sind, können sie effektvoll behandelt werden, wenn die Sänger die nöthigen Mittel besitzen. Die Instrumentation zeugt von der großen Gewandtheit und Effektkenntniß des ausgezeichneten Instrumental-Komponisten, fordert aber in der Ausführung eine eben so große Präcision als Discretion des Orchesters, wenn die Singstimmen prädominirend wirken sollen. Und so schließe ich denn meinen Bericht über das jedenfalls sehr beachtenswerthe Werk eines eben so talentreichen als kunstgebildeten Meisters, wünsche von Herzen, daß jene phlegmatische Gleichgültigkeit, jenes vornehmthuende Ignoriren, welche seit Jahren so viele deutsche Bühnen-Directionen gleichsam systematisch gegen die Werke unserer einheimischen Meister anzuwenden scheinen, während die erbärmlichsten Produkte des Auslandes auf ihren Repertoirs mit unverlöschbarer Beharrlichkeit figuriren, der Verbreitung desselben nicht hindernd in den Weg treten möge, und bitte den wackern Meister im Namen der Kunst, die er, wie ich, wahrhaft und herzlich liebt, des goldenen Spruches „Ars longa, vita brevis“ stets eingedenk, nicht stille zu stehen und nicht rückwärts zu schreiten, auf der allerdings schwierigen aber bereits mit Ehren betretenen Bahn, und sich eben so wenig durch einfältige Lobhudelei einschläfern als durch allenfallsige Hindernisse oder hartes Tadel, wenn er ihm je werden sollte, abschrecken zu lassen; denn gerade der dramatische Tonsetzer bedarf, neben der ohnehin unerläßlichen jedem gediegenen Komponisten nöthigen Herrschaft über alle Mittel, und einer hinreichenden aesthetischen Bildung, auch noch einer Summe von praktischen Erfahrungen, die er am besten nur aus eigenen Kunstschöpfungen abstrahiren im Stande ist, weßwegen er denn auch vielfach die eigene Kraft versuchen muß; selbst dann aber führt das Glück nur seine Günstlinge noch zur rechten Zeit auf jenen Standpunkt ruhiger und besonnener Anschauung, von dem aus man selbst die Gebrechen der eigenen Werke deutlich erkennt, und frei von jeder Befangenheit und Selbstüberschätzung die eigene Kraft mit richtigem Maße zu messen vermag. — Wohl Demjenigen, dem es vom Schicksal vergönnt ist, noch im jugendlich kräftigen Mannesalter auf diesen Standpunkt gelangen zu können! Er wird, wenn der Genius ihm treu zur Seite steht, des trefflichen Vieles zu leisten im Stande seyn.

Freyherr von Poißl.

Correspondenz.

Bamberg im Sept. 1839.

Vor vierzig und mehr Jahren, als Bamberg noch der Sitz eines geistlichen Fürsten war, befand sich auch hier eine Hofkapelle, welche nebst einigen ausgezeichneten Künstlern größtentheils aus tüchtigen, wackern Musikern bestand. Diese bezogen bedeutende Gehalte, konnten alle ihre Bestrebungen einzig und allein der Kunst widmen, wurden von dem Pracht und Kunst liebenden Fürsten, so wie vom Publikum, welches durch die herrliche Kirchenmusik entzückt war, geehrt und geschätzt; und so war es möglich, daß sowohl bei Hofe, als insbesondere in der Domkirche die ausgezeichnetesten Tonwerke deutscher und fremder Meister auf eine würdige Weise aufgeführt werden konnten. Dieß war vorzüglich gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts unter dem letzten Dompropste v. Hutten der Fall, welcher selbst ausübender Künstler (er spielte mehrere Instrumente mit großer Meisterschaft) mit fürstlichem Aufwande und geläutertem Geschmacke die Aufführung von Oratorien, Messen, Konzerten und dergleichen veranstaltete.

Mit Beginn des 19ten Jahrhunderts, als Folge politischer Ereignisse, hörte Bamberg auf, ein eigener Staat

Digitized by Google

zu seyn, und der Fürst sowohl, als seine Kapelle, wurden pensionirt. Die Mitglieder der letzten gingen zum Theil von hier weg, zum Theil blieben sie, und bildeten von jetzt an den eigentlichen Kern des neu entstehenden Theater-Orchesters. Zu dieser Zeit war auch das Opernpersonal aus trefflichen Künstlern und Künstlerinnen zusammengesetzt, und die klassischen Opern Mozarts, Glucks, Gretry's, Méhüls u. a. m. konnten ganz trefflich gegeben werden.

Nach und nach gingen die Mitglieder der ehemaligen Hofkapelle mit Tod ab, oder traten freiwillig aus dem Orchesterverband, und ihre Stelle besetzten Musiker aus den verschiedenartigsten Ständen, welche weniger aus Liebe zur Kunst, als vielmehr des lieben Erwerbes halber ihr Bischen Musik trieben. Wie in allen so buntfarbig zusammengesetzten Orchestern, so herrschte auch hier früher so gut wie jetzt (einzelne ehrenvolle Ausnahmen entkräften diese Regel nicht) in demselben eine Bornirtheit, ein Geist der Intrigue, ein Festhalten am alt Hergebrachten, eine Abgeneigtheit gegen jede bessernde Neuerung, eine Genügsamkeit mit den eigenen Leistungen und eine Scheu vor vielen Musikproben, wie dies Alles, abgesehen von einigen karrikirenden Pinselstrichen vor einigen Jahren im Phönir unter der Aufschrift: Bamberg und seine Epigonen sehr gut geschildert war.

Im zweiten Jahrzehend dieses Jahrhunderts bildete sich ein „Musikverein", welcher auch alle musikalischen Kräfte Bambergs in sich vereinigte. Seine Tendenz war, von Zeit zu Zeit Produktionen zu veranstalten, in welchen die besten Werke aus dem Gebiete der Tonkunst auf eine würdige Weise dem Publikum geboten werden konnten. So hörte man unter andern sehr gut aufführen: Haydn's Schöpfung, Mozarts Requiem, Beethovens Sinfonien, Rombergs Lied von der Glocke ꝛc. Allein Mangel an reger Theilnahme, die Uneinigkeit zwischen einzelnen Mitgliedern, die dadurch entstehenden Reibungen und Intriguen u. s. w. verursachten, daß dies schöne Institut, welches in seinen Folgen so segensreich hätte werden können, sobald sein Ende erreichen mußte. Der große Vorrath von ausgezeichneten Musikwerken wurde auf eine unverantwortliche Weise verschleppt und verschleudert.

Als vor einigen Jahren im ganzen lieben Vaterlande Gesangvereine, Liedertafeln ꝛc. auftauchten, entstand auch hier, unter der Leitung tüchtiger Männer ein „Liederkranz". Da die Theilnahme sehr groß, der Eifer ungemein und der Zudrang außerordentlich war, so konnte man große Erwartungen hegen. Dilettantinnen der edlen Gesangkunst, selbst aus den höhern Ständen, ließen sich zu ordentlichen Mitgliedern aufnehmen und besuchten sehr fleißig die Proben. Man war dadurch sehr bald in den Stand gesetzt, die Solo- und Chorpartien größerer Werke, z. B. Haydn's Jahreszeiten, gut zu besetzen und würdig aufzuführen.

Der Sieg der Neuheit schwand indeß bald, die Theilnahme erkaltete, der Geist der Rivalität wurde rege, die Solomanie riß im Damenchor ein, und die so schön begonnene und vielversprechende Liederkranzanstalt besteht nur noch aus etwa einem halbenhundert ordentlichen Mitgliedern, welche von Zeit zu Zeit noch gut einstudirte Männerchöre aufführen. Ob dies auch überhaupt lange andauern wird, steht zu bezweifeln, da es hier ungemein an Tenoristen mangelt. Das sehr häufige Tabakrauchen so wie der Genuß des starken Felsenbiers schrint der Entwicklung von Tenorstimmen nicht günstig, wie überhaupt dann die Bierstimmen von jeher nicht zu den schönsten gerechnet wurden.

So viel im Allgemeinen über Bambergs Musikzustand: über seine Kirchen-, Concert-, Theater- und Militärmusik im Besondern, so wie über die Concerten, welche von einigen fremden Künstlern seit einiger Zeit hier gegeben wurden, nächstens in einem ausführlichen Bericht, den ich nur überhäufter Berufsarbeiten wegen für den Augenblick abzufassen nicht im Stande war.

Drg. H.

Feuilleton.

---

† Tief in der Seele weh thut es mir, diesmal meine kleineren Nachrichten mit der Botschaft von Gottfried Webers Tod eröffnen zu müssen. Er starb am 21sten September zu Kreuznach, wo er sich eben bei Verwandten aufhielt. Was wir auch an ihm auszusetzen gehabt haben mögen: die musikalische Welt ist immer ihm vielen, unendlich vielen Dank schuldig für die unermüdete Thätigkeit, mit welcher er in ihren Kreisen, und oft mit so energischer Kraft wirkte, und sein Andenken wird daher nie erlöschen. Eine ausführliche Darstellung seines — besonders musikalischen Lebens behalten wir uns für ein ander Mal vor. Das Nothwendigste daraus findet der Verlangende vorläufig in meinem „Universallexicon der Tonkunst."

Da haben wir den Beweis: auch in der Musik „ohne Geld keine Schweizer"; aber wer liefert den Beweis? Hr. Ole Bull, der — wie die Augsburger Allgemeine Zeitung sagt — tausendjährige Vorläufer einer nordischen Weltherrschaft. Also heißt das Sprichwort doch vielleicht auch nur: „ohne Geld hat Hr. Ole Bull keine Schweizer". Das wäre schimm. Doch Scherz bei Seite: wie und durch welche Mittel Hr Ole Bull so einige und natürlich die schreibseligen Journalisten auf solch' durchdringende Weise zu inspiriren weiß, daß sie nachher den donnernden Lärm zu schlagen sich genöthigt und gedrungen fühlen, ob der Genialität und beispiellosen Künstlerschaft des Hrn. Ole Bull, davon hat dieser nun selbst endlich — und ich muß sagen, so recht dummer Weise — das offenste Bekenntniß abgelegt. Daß er in Stuttgart schon gegen Künstler und Männer von Rang und Charakter solches deutlich und mit einer gewissen jugendlichen Nonchalance zu errathen gab, daran hatte er nicht genug, auch in den Zeitungen mußte er es nun selbst auspofaunen. O sancta — — —. Ole Bull spielt in Baden; mehrere Journalisten, deren Bekanntschaft begreiflich er vorher gemacht hatte, sind zugegen und in der „Europa" nun und diesen andern Blättern konnten wir alsbald lesen von der „hinreissenden Gewalt, welche Ole Bull's göttliche Genialität über alle Gemüther übt," seinem „Zauberbogen", seinem „Zauberspiel", einer „geheimen dämonischen Kraft," und was für Teufeleien mehr. Nur in dem „Postillon"

Digitized by Google

hatte sich so eine kleine Bemerkung von Charlatanerie u. dgl. eingeschlichen, deren Hr. Ole Bull sich unverkennbar schuldig macht, und die Naivität, mit welcher die Bemerkung gemacht wurde, bahnte ihr einen Weg auch in andere Journale. Darüber nun wird Hr. Ole Bull ganz entrüstet; er kennt den Verfasser, ist sich der offensten Hingebung an denselben bewußt, kann nicht begreifen, wie man eine solche baare Hingebung so lohnen mag, und — diese Schande des Journalisten muß aufgedeckt werden: Hr. Ole Bull erklärt öffentlich im Nürnberger Correspondenten, der Verfasser jener böswilligen Critik im „Postillon“ sey ihm bekannt, derselbe habe 200 fl. von ihm empfangen, aber noch weitere 300 fl. verlangt, und als solche ihm hätten aus Gründen verweigert werden müssen, habe er, der Referrent des Postillons, geglaubt, auf solche Weise sich an ihm rächen zu können, indeß vertraue er der tiefern Einsicht eines hohen Adels und verehrungswürdigen Publikums, daß sie solchen unverdienten Schmähungen und Raisonnements würden den rechten Gehalt und Namen zu geben wissen. Ah! vortrefflich! freilich war das nicht schön von dem Herrn Referenten, wenn die Sache wahr ist, woran nicht zu zweifeln, denn der bescheidene Herr Ole Bull hätte sie sonst nicht mit solch' derber Zuversicht hier öffentlich erzählen dürfen: aber — aber eine Rechtsfrage tritt hier noch ein — im englischen und portugiesischen Parlament erinnere ich — hat man bei Gelegenheit der Verhandlung über Sklavenhandel einstimmig die Verkäufer und Käufer der Sklaven, nicht die Sklaven selbst, für strafwürdige, und schlechte Menschen erklärt. Und wie nun, mein lieber freundlicher Herr Ole Bull! wenn Ihr Herr Gegner Sie öffentlich einen Lügner nennt? — Dann — doppeltes Weh, denn daß Sie nicht gelogen haben, glaubt man gern, weil doch wohl Niemand gern so etwas von sich lügt. Herr Ole Bull ist von Baden nach Paris gereist, und wie ich ganz gewiß weiß, ist jene komisch-tragische Geschichte auch schon in die gelesensten Pariser Blätter übergegangen, neben noch manchen anderen unterhaltenden Histörchen von Herrn Ole Bulls Charlatanerie und andern künstlerischen Hausmitteln, von denen in Baden-Baden wieder so schlagende Beweise ablegte, daß der Herren Thalberg und Beriot Auftreten dort, dieser vollendeten Künstler und würdig ehrenfesten Männer, von einigen Journalen nur so nebenbei erwähnt wird.

Von Mozart's nachgelassenen Werken, welche Hr. André in Offenbach, der bekanntlich den gesammten Manuscriptnachlaß Mozart's von dessen Wittwe kaufte, sind außer der bereits in diesen Blättern angezeigten Oper „Zaide“ bis jetzt noch erschienen: ein Rondo und Allegro für Pianoforte; ein Allegro für Pianoforte und Violin; eine Serenade für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabaß; eine (leichte) Sonate für Pianoforte und Violin; und ein Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell. Sie werden sämmtlich noch ausführlich in diesen Blättern besprochen werden.

Bekanntlich ward in den meisten Blättern schon als vollkommen ausgemacht und bestimmt angezeigt, daß bei dem nächsten Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates zu Wien Mendelssohn's „Paulus“ von mehr als 1000 Musikern aufgeführt werden würde, wir allein waren es, die in der letztern Nummer hier diese Nachricht noch in einige Zweifel zogen, und daß unsere Nachrichten, so wie in den meisten Fällen (da wir nicht gern so unbedingt nachschreiben, was Andere ausplaudern), die wirklich thatsächlichen und einzig wahren gewesen sind, lehrt jetzt der Erfolg, denn man schreibt nunmehr ganz unverholen aus Wien: „Es ist leider wahrscheinlich, daß wir für jetzt um den Genuß des großen Oratoriums Paulus, welches der Musikverein durch tausend Mitwirkende, und zwar unter persönlicher Leitung des Tonsetzers, Mendelssohn-Bartholdy, aufführen lassen wollte, kommen werden. Die Bedingungen scheinen mit ihm nicht früher in das Reine gebracht worden zu seyn, und nun verlangt Mendelssohn-Bartholdy für die persönliche Leitung hundert Louisd'or, welche Summe der Verein, der seinem Institute durch die Aufführung Etwas zuwenden möchte, nicht bezahlen kann, indem die Einnahme selbst diesen Betrag nicht sehr bedeutend übersteigen dürfte.“ —

Beriot, der seine große Reise durch Deutschland nach Rußland jetzt angetreten hat, ist hier in Stuttgart angekommen, und wird auf den Wunsch vieler Musikfreunde wahrscheinlich mit seinem Freunde Julius Benedikt gemeinschaftlich ein großes Concert veranstalten, was uns Veranlassung geben soll zu einer ausführlichen Charakteristik dieser beiden ausgezeichneten Künstler.

Liszt wird vor Weihnachten noch in Wien eintreffen und in den Concerts spirituels spielen, welche deshalb auch aus der Fastenzeit in die Adventwochen verlegt worden sind. Dann geht seine Reise weiter über München und Stuttgart. Seiner Versicherung nach wird er auf dieser Reise seine öffentlichen Vorträge hauptsächlich nur auf Beethovensche und Mozart'sche Werke zu beschränken suchen. Eine herrliche Idee! ihre Ausführung könnte einen wesentlichen Einfluß auf Wiederbelebung des gesunkenen Geschmacks üben.

Ist mehr, was die Fama berichtet, so wäre Hr. Halevy zum Professor der „lyrischen Composition“ an dem Conservatorium zu Paris ernannt, und das preist obugefähr so viel als — — — Halevy's „Judin“ wird das Muster aller zukünftigen französischen Composition seyn, oder — was ist lyrische Composition? — Musik; und was ist Musik? — lyrische Composition.

Als gute oder schlechte Gedanken mag der Leser zuletzt noch folgende beide Sätzchen hinnehmen:

Der Erste, der Worte zur Musik gedichtet hat, war ein Barbar, der, weil er seine Seele nicht zur Höhe der Musik erheben konnte, diese bis zu sich herabsinken wollte, und sich der Worte bediente, wie man sich des Bleies bedient, um die Lerche, die fröhlich und singend zum Himmel emporsteigt, herunterzuholen auf die Erde.

Ein Theater-Publikum, das einmal im Zuge ist, zu lachen oder zu weinen, das lacht oder weint über Alles mit gleicher Leichtigkeit und gleichem Enthusiasmus. Ein bloßes Guten Morgen oder ein Guten Abend können dann Gelächter oder Thränen bis zum Lach- oder Weinkampf hervorrufen.

Berichtigungen.

In dem Aufsatz von St. Julien „Beiträge zu einer Theorie des Beifalls“ in Nr. 15 dieser Blätter haben sich folgende sinnentstellende Druckfehler eingeschlichen:

S. 113	Sp.	2	Z.	19 v. u. l. Gewahr st. Gewehr.
„ 114	„	1	„	16 v. o. l. Siechungen st. Schonungen.
„ 114	„	2	„	8 v. o. l. Privilegium st. Privilegien.
„ 114	„	2	„	13 v. o. l. in der Heilung des ästhetischen Indigestions-Zustandes zur Genüge benennes ꝛc.
„ 115	„	1	„	15 v. u. l. des — st. der.
„ 115	„	2	„	8 v. o. l. unserem st. eisernem.
„ 116	„	1	„	26 v. u. l. electrischer st. electischer.
„ 116	„	1	„	1 v. u. l. Gange st. Hange.
„ 116	„	2	„	19 v. o. l. erschlüßt st. verschließt.

Redaktur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 29. 17. October 1839.

Spontini

über den ersten Compositionspreis der Academie der Künste zu Paris.

Vorerinnerung.

Bekanntlich eröffnete Ritter ꝛc. Spontini seinen Eintritt in das Königliche Institut von Frankreich, zu dessen Mitglied er an Paers Stelle ernannt wurde, durch eine Abhandlung über Veränderungen, welche mit dem Concurs um den großen Preis in der musikalischen Komposition, den jenes Institut alle Jahre aussetzt, und mit dessen verschiedenen speciellen Einrichtungen zum Besten der Sache, der Kunst wie der Conkurrenten, nöthigerweise vorgenommen werden müßten. Diese Abhandlung nun gab dem permanenten Secretär des Instituts, Hrn. Raoul-Rochette, Veranlassung, zu weiterer Berathung des Gegenstandes ein förmliches Reglement für jenen Concurs aufzusetzen und in gedruckten Exemplaren an die Mitglieder der Berathungscommission austheilen zu lassen, was dann Hrn. ꝛc. Spontini wieder bewog, auch seine Ansichten über dieses neue Reglement und in erweitertem Maaßstabe zwar als jene seine erste Abhandlung auszusprechen und der Commission vorzulegen, von welcher sie auch — wie wir nachher erfahren werden — vollständig angenommen wurden. Der Gegenstand, welcher in den beiden Aufsätzen vornehmlich besprochen wird, ist ein so allgemein interessanter, und die Art und Weise, wie dies geschieht, greift zugleich so tief in das Wesen einiger bestimmten Kunstformen ein, daß wir nicht zweifeln können, unsern Lesern einen sehr erfreulichen Dienst zu erweisen, wenn wir die beiden Abhandlungen, die von ihren verehrlichen Herren Verfassern dem deutschen National-Musik-Vereine zur Begutachtung eingeschickt wurden, zu solchem Zwecke hier in einer deutschen Uebersetzung nach dem französischen Originale mittheilen, und um so weniger auch wohl dürfen wir daran zweifeln, als schon der Umstand jedem Musiker und Musikfreunde von großem Interesse seyn muß, Männer, wie die hier Auftretenden, einen Spontini und Raoul-Rochette, sich über solche Gegenstände in der Kunst, wie die hier berührten, ausführlich aussprechen zu hören, und das in nur sehr wenigen Exemplaren vorhandene französische Original doch nur zur Kenntniß sehr Weniger und blos den Verfassern nach Befreundeter gelangte und gelangen konnte. Die Redaktion.

I.

Entwurf

zu einem neuen Reglement in der Bewerbung um den grossen Preis der musikalischen Composition etc.

Es mußte die Betrachtung der Commission lebhafteste Aufmerksamkeit auf sich ziehen, daß mitten in den Fortschritten, welche die musikalische Kunst seit 40 Jahren gemacht hat, Fortschritte wahrhaft bis zum Uebermaaß gesteigert, der die Kunst selbst durch einen unerhörten Luxus von Instrumenten aller Art zu verschlingen droht, — ich sage: es mußte jene Betrachtung von Wichtigkeit für die Commission seyn, daß bei einem solchen Stand der Sachen doch unmöglich ein Programm noch beibehalten werden könnte, welche im letzten Viertel des vorigen 18ten Jahrhunderts von Männern wie Gretry, Gossek und Mehül zwar mit Recht gebilligt worden, aber den jetzigen Anforderungen durchaus nicht mehr entspreche. Diese Betrachtung, von einem Mitgliede der Commission, Herrn Spontini, mit vieler Sachkenntniß entwickelt, und mit den trifftigsten Gründen belegt, hat die Commission bewogen, mehrere Veränderungen in der jetzigen obengenannten Concursordnung mit Ernst zu unternehmen. Diese Veränderungen betreffem hauptsächlich und zunächst die Fuge, die fast allein die Versuchsprobe ausmacht, und welche unter den jetzigen Umständen ungenügend erscheint.

Die Fuge, wie Herr Spontini in seinem Bericht, den er der Commission über diesen Gegenstand vorlegte, beweist, — die scholastische Fuge, gut durchgeführt, ist ohnstreitig die erste Basis aller Kunst zu componiren, ist deren Grammatik; aber eben deshalb auch kann sie nicht die einzige Probe seyn, deren sich die um den großen Preis bewerbenden Schüler zu unterwerfen haben, da diese schon Männer sind, welche, da sie sich um die Krone bewerben, keine Anfänger mehr seyn wollen und seyn dürfen. Ueberdieß ist die 4stimmige Fuge, wie sie nach dem jetzigen Programm ausgeführt werden soll, ohnstreitig zu beschränkt; Herr Spontini verlangt, und es ist auch die Ansicht der Commission, daß sie zu 5 Stimmen gesetzt werde; und hauptsächlich auf diesen Punkt bestand Herr Spontini, dessen Ueberzeugung die Zustimmung der Commission erwirkte, nämlich daß das Hauptverdienst einer Fuge hauptsächlich in der Erfindung eines guten Themas bestehe, aus wel-

Digitized by Google

chem dann wie von selbst Antwort und Gegensatz, die Umkehrungen, Nachahmungen, der Kanon, das Stretta, die Durchführung, kurz Alles hervorgehe, was man von einer ausgezeichneten Fuge fordert. Da die Erfindung des Themas hier also die Hauptsache ist, und von der Erfindung dieses guten Themas die ganze Arbeit einer guten Fuge abhängen soll, so folgere Hr. Spontini weiter, daß, wenn man den Schülern, wie es bis jetzt geschehen ist, das Thema der Fuge gebe, man von ihnen nur eine so zu sagen mechanische Arbeit verlange, und man auf diese Weise sie des Mittels beraube, ihre Erfindungsgabe und musikalische Fähigkeiten, so wie ihre erlangten Kenntnisse in ihrem ganzen Umfange zu zeigen. Demzufolge ward nun die Kommission, in die Vorschläge des Herrn Spontini eingehend, der Meinung, daß man den Concurrenten in Zukunft die Wahl des Themas freistellen, und nur einen lateinischen, aus 6 bis 8 Worten bestehenden Text, der einen vollständigen Sinn habe, zur Composition vorlegen solle; übrigens um jeden Versuch von Betrug oder fremdem Einfluß zu verhüten, auch Vorsichtsmaßregeln nehmen, die in dem neuen Reglement ihre nähere Bestimmung finden.

Ferner schlägt die Commission vor, die Composition des Vokal-Stücks mit Begleitung, welche nach dem bisherigen Programm die zweite Probe bildet, wie die Fuge in einen großen fünfstimmigen Chor umzuwandeln, welcher Chor dann, mit seinen fünf concertirenden und zur geführten Stimmen, auf einen Text aus einem französischen Dichter auszuführen sei.

Dem neuen Reglementsartikel über die Fuge ließe sich nun wohl, nach Spontini's eigenem Vorschlage, folgende Fassung geben:

§. 1. Jeder zu dem Concurs bereite Zögling hat eine Fuge zu fünf Stimmen, nämlich: Sopran, Mezzo Sopran, Alt, Tenor und Baß zu componiren (jede Stimme natürlich in ihrem eigenthümlichen Schlüssel), oder auch zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß, je nach der Wahl der Mitglieder der musikalischen Sektion, welche solches in ihrem Wahlzettel zu bestimmen hat.

Diese Fuge muß bestehen: aus einem Hauptthema von der Erfindung des Konkurrenten und aus drei Contrathemen, über mindestens 6 — 8 lateinischen Worten, die einen Sinn ausdrücken.

Der Text, von den Mitgliedern der Sektion gewählt, wird auf einen verschlossenen Wahlzettel geschrieben, und in eine Urne geworfen, und derjenige der Zettel, welcher aus der Urne gezogen wird, dient den Konkurrenten als Aufgabe. In demselben Augenblicke, wo die auf den Wahlzettel geschriebenen Worte durch den immerwährenden Sekretär laut vorgelesen werden, schreibt jedes Mitglied der musikalischen Sektion auf einen andern Wahlzettel, dem Sinne der gewählten Worte gemäß, die Bezeichnung des Tempo, der Taktart und der Tonart, in welchen er die Fuge gesetzt haben will; auch aus wieviel Takten das Hauptthema bestehen und ob dasselbe auf der Dominante oder auf der Tonika anfangen soll. Ferner muß dieser Wahlzettel noch enthalten ein oder zwei angemerkte Takte, je nach der Ausdehnung des Hauptthemas, welche der Konkurrent ebenfalls in seine Composition zu bringen hat.

Diese Wahlzettel, so abgefaßt und versiegelt, werden abermals in eine Urne gethan, und der daraus gezogene wird die gemeinsame Richtschnur der Konkurrenten. — Wenn die Akademie diesen neuen Artikel, welcher ihr von der Commission vorgeschlagen worden, was die Fuge betrifft, annimmt, so wird es nöthig seyn, auch den Artikel, der den großen fünfstimmigen Chor betrifft, welcher die Stelle des bisherigen Vokalstückes in Zukunft vertreten soll, mit diesem neuen Programm in Uebereinstimmung zu bringen und nach folgender ohngefähren Fassung:

§. 2. Jeder Konkurrent ist weiter verpflichtet, einen großen Chor zu fünf Stimmen zu componiren, wie die Fuge, mit Begleitung des großen Orchesters. Der Text dieses Chores, irgend einem französischen Dichter entnommen, wird durch die Sektion auf dieselbe Art wie oben bei der Fuge bestimmt, hernach wird von jedem Mitgliede der musikalischen Sektion, nach dem Sinne des Textes, ein Wahlzettel aufgesetzt, auf welchem er Tempo, Tonart und die annähernde Dauer dieses Chores bezeichnet, und von diesen Wahlzetteln, in die Urne geworfen, wird der erste, der daraus hervorgeht, als Basis der Composition dienen.

Dies wären die Veränderungen, welche nach dem Urtheil der Commission in dem Programme des Preiskonkurses vorgenommen werden sollten. Andere Betrachtungen und von gleicher Wichtigkeit, in dem Berichte des Herrn Spontini entwickelt, haben die Commission bestimmt, für den entscheidenden Konkurs auch fernere Abänderungen noch vorzuschlagen, welche als nothwendige Folgen jener ersten Abänderungen angesehen werden müssen, und die allein aber auch diesen Concurs auf die Höhe seines Gegenstandes, und in das Gleichgewicht mit dem jetzigen Stand der musikalischen Wissenschaft bringen können. Die Ausführung der Kantate nämlich, die nach dem jetzigen Reglement die einzige Aufgabe des Konkurses ist, bietet mancherlei Unannehmlichkeiten dar, welche Herr Spontini deutlich genug ins Licht gestellt hat. Einer dieser Fehler ist die lange Einleitung, welche in der Regel dieser Kantate vorausgeht. Der Text mag nämlich seyn, welcher er will, so ist sene Einleitung doch meistens ein unbestimmtes, weitläuftiges Stück, in welchem der Schüler, mehr oder weniger dem neuen Geschmacke hingegeben und hauptsächlich durch die Neigung zur Instrumentation, blos Beweise von seinem Wissen und seinen Fähigkeiten in diesem Genre ablegen will, und dabei die Hauptcomposition, die doch immer der Gesang bleibt, mehr als gut ist, aus den Augen verliert. Wo beständig der Gesang und die Melodie die Oberhand behalten sollen, und das Orchester nur dazu dienen zwie schon sein Name anzeigt), die Stimmen zu begleiten, kann alle instrumentalische Kunstentwickelung nur schaden *).

Das einzige Mittel, hier die wahren Interessen der ganzen Preisunternehmung mit den jetzigen Forderungen und dem richtigen Ehrgefühl der Konkurrenten, die beweisen

*) Ein wichtiges Wort, doppelt wichtig und interessant aus Spontinis Munde oder durch sein Urtheil doch verantwortet.
Anmerkung der Redaktion.

Digitized by Google

sollen, daß sie den Worten anpassende Gesänge erfinden können, und zugleich den Gebrauch und die Wirkung der Instrumente kennen, zu vereinen, befteht in der Art, wie die Aufgaben des entscheidenden Conkurses ertheilt werden.

§. 1. Der Zögling, welcher 24 bis 30 Tage eingeschlossen wird, hätte zu componiren: 1) eine Ouverture für großes Orchester, in welcher er sich mit voller Freiheit seiner Einbildungskraft, seinem Geschmacke, seiner Begeisterung hingeben und zeigen kann, ob er eine Masse von Instrumenten anzuwenden versteht, und ob er alle Effekte, die sie hervorbringen, mittelst einer schönen Führung und gelehrten Arbeit zu benutzen versteht. Das Hauptmotiv dieser Ouverture und ihr Charakter würden durch den Text und den Genre der Kantate bestimmt werden. 2) Ein Gesangstück zu 5 oder 6 Stimmen, beinahe immer concertirend, im freien Styl, ganz ohne Accompagnement, wornach sich des Zöglings Erfindungsgabe, seine Kenntniß des Style, der Melodie, des Ausdrucks und der Harmonie beurtheilen läßt; und wo er zeigen kann, auf welche Art er sich der Stimmen ohne Hilfe der Instrumente zu bedienen weiß; dieses Stück, bei welchem die Sektion der Musik, nach der Wahl des Textes, das Tempo, die Tonart und die annähernde Dauer vorschreibt, würde in die Kantate eingeschaltet, welche die dritte Aufgabe des Conkurses ausmacht, und welche, um in Uebereinstimmung mit dem vorigen Stück zu seyn, ebenfalls zu 5 Stimmen gesetzt werden müßte, und fast in derselben Form abgefaßt werden, welche bis jetzt befolgt wurde.

Das bis dahin Vorgetragene obngefähr umfaßt die Hauptideen, welche Hr. Spontini in seinem Berichte niedergelegt, von der Commission angenommen wurden, und welche nun der Akademie zur Prüfung vorliegen. — Dieses Reglement, nach dem Bericht des Herrn Spontini und dem Protokoll der zweiten Sitzung der Commission abgefaßt, welcher die Herren Berton, Caraffa, Spontini, Drolling, David, Richomme, Dedret und die Mitglieder des Bureaus anwohnten, wurde 50 mal abgedruckt, und an die Mitglieder der Akademie vertheilt, um solche auf den Gegenstand vorzubereiten, der nächsten Freitag abgehandelt werden soll.

Der immerwährende Sekretär
Raoul Rochette.

Palais de l'institut 19. Juillet 1839.
(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

La Vendetta, Oper in drei Acten, Worte von N** Musik von Herrn von Ruolz.

Eine gelungene Novelle von Mérimee erzählt uns die Geschichte dieser Vendetta, woraus das Sujet des Opernwerks entlehnt worden. — Zwei Familien, die Spalazzi und Mateo, leben seit Jahren in feindseligem Verkehre. Einer der Spalazzi erinnert sich aus früher Kindheit, wie die Widersacher seinen Vater getödtet, die elterliche Wohnung eingeäschert und wie ihm aus der Wiege eine Schwester geraubt, von der man in der Folge nie mehr etwas erfahren hatte. Er selbst hat vor Kurzem sein zwanzigstes Jahr erreicht, und bis dahin das Rachegefühl in seinem Herzen genährt. Er sinnt auf That und erschlägt einen seiner Feinde, muß sich alsobald aber auch flüchtig machen, um dem Gerichte zu entgehen, das ihm allerseits nachspürt. So kommt er blutig und matt in eine einsame Hütte, um hier, unter dem in Konsilea so heiligen Schutze des Gastrechtes, Sicherheit zu erhalten. Zwei junge Leute, Paolo und Flora, Bruder und Schwester, wie der Fremdling vermuthet, nehmen ihn schützend auf, und geben ihm, ohne sich erst nach der Ursache seiner Verfolgung zu erkundigen, hülfreiche Pflege. Flora besonders nimmt warmen Antheil am armen Fremdling, und dieser, der besonderen Aufmerksamkeit gewahr, fühlt sich auch zu ihr hingezogen und kann die Liebesgefühle nicht zurückdrängen, die unwillkührlich sich in seiner Brust regen. Zu gleicher Zeit aber entdeckt Paolo diese beiderseitige Stimmung, und weil er selbst Floren liebt, die, das dürfen wir nicht vergessen, nicht seine Schwester sondern jenes einst geraubte Mädchen ist, sinnt er augenblicklich auf Mittel, den verdächtigen Nebenbuhler bald möglichst aus ihrer Nähe zu entfernen. Er räth ihm zur Flucht, zeigt ihm geheime Wege, will ihn leitend weiter bringen — umsonst, Spalazzi kann sich nicht von Floren entfernen. In diesem letzten Umstande bleibt Paolo kein anderer Ausweg, — er liefert den Schützling der Wache aus. Unterdessen hatte der alte Mateo, nach unsichtigen Nachforschungen, im jungen Fremdlinge längst schon einen der Spalazzi erkannt. Seine Rache ist jedoch noch aufgeschoben, bis sich jener aus seiner Umgebung entfernt haben würde. So rechnet er, als er gerade erfährt, sein Sohn Paolo habe Jenen, gegen das Gesetz des Gastrechtes und allem üblichen Gebräuchen zuwider, den Häschern eingehändigt. Wuthentbrannt über die Verletzung einer so überaus heiligen Sitte, ergreift der Vater eine Waffe, um seinem Sohne eine tüchtige Weisung zu geben, als unversehens schnell Spalazzi, der der Wache entlaufen war, sich zwischen Beide wirft. Die Sache erklärt sich nun vollends. Paolo heirathet seine Flora und so nimmt die sogenannte Vendetta ein allerbestes Ende.

Dieses mittelmäßige Opernsujet scheint den Komponisten auch etwas mittelmäßig inspirirt zu haben. Sein Werk zeugt weder von Begeisterung noch von musikalischer Sachkenntniß. Es ist in der ganzen Oper, der dritte Act ausgenommen, eigentlich wenig Erhebliches. Donizettis Manier scheint Herr von Ruolz besonders zum Vorbilde genommen zu haben. Ueberdieß trägt seine Arbeit, einige Reminiscenzen (Mozart, Weber rc.) abgerechnet, eine trostlose Einförmigkeit, die uns zuweilen etwas langweilig vorgekommen ist.

Aus der Ouverture schon verräth sich bei Herrn von Ruolz der Mangel an Sachkenntniß. Melodienform, Instrumentation, Gedankenanschauung, Offenbarungsweise — Alles ist trüb und feucht, schwimmt hin und her und soll hier und da durch einen zwecklosen Instrumentenlärm ersetzt werden, den die leiseste Berechnung aus der Sphäre gewiesen hätte.

Digitized by Google

Im ersten Acte bemerkten wir einen Gebetschor für Weiberstimmen, der, ohne besondere Auszeichnung, umständliche Wahrheit hat. Wir haben mit Vergnügen bemerkt, wie Herr von Rudolz den menschlichen Stimmumfang immer respective berücksichtigt, und alle jenen halsbrecherischen Fertigkeiten außer Wege läßt, deren die wenigsten Kehlen fähig sind. Eine Romanze nach italienischem Schnitte, die auf den Chor folgt, ist ohne Bedeutung. Ein Schlußduett, zwischen Spolazzi und Mateo dem Vater, scheint uns das Bessere des ersten Actes. Das Finale ist kräftig und warm, die Instrumentalbegleitung umsichtig gearbeitet, Vieles zielt auf dramatische Lebendigkeit. Im zweiten Akte findet sich nicht eine Stelle der Berührung werth. Was aus einem Terzett hätte gemacht werden können, in welchem der Sergeant der Wache um Floren herumstreicht, die jenem mit gar viel weiblicher Ziererei begegnet, wie zu dem die Eifersucht Paolo's — liegt in der Musik nur angedeutet. Das Ballet ist verzeihlich geschrieben. — Der dritte Act ist wohl der am meisten gelungene. Er beginnt mit einem Weiberchore sehr schönen Ausdruckes. Das Adagio, italienischen Charakters, hat einen Orgelpunkt (pédale), worüber sinnig mehrere Accorde hingleiten. Das Allegro ist rein und edel. Die große chromatische Progression des Soda in unisono, während welcher das Orchester pauket, bringt einen nahmhaften Effect hervor. Weniger gelungen ist ein darauf folgendes Duett; obgleich es Fleiß verräth, scheint es uns allzuschwankenden Inhaltes. Die heraldartige Begleitung dieser Nummer macht aus dem Ganzen ein abgerundetes Gemälde, dem wir nur einen dem Umstande entsprechenderen Schluß gewünscht hätten.

Die Arbeit ist nicht durchgefallen. Den ersten Subjecten der großen Oper waren die Hauptrollen anvertraut — in Frankreich will man hauptsächlich Sänger hören und nicht Musik — Herr von Rudolz weiß wohl wem er zu danken hat.

G. Kastner.

Karlsruhe bei Ch. Th. Groos: Partiturkenntniß, ein Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer oder solche, welche Arrangiren, Partiturlesen lernen, oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen. Von Dr. Ferdinand Simon Gaßner, großherzoglich badischem Hofmusikdirektor. Erster Band. — Text; zweiter Band — Notenbeispiele. 1838.

Das vorliegende Werk, welches bereits in Nr. 12 der allgem. Leipz. musikalischen Zeitung und in Nr. 45 der neuen Leipz. Zeitschrift für Musik, des laufenden Jahrganges, anerkennende Anzeige doch auch weiter Nichts als bloße Anzeige] erhielt, ward dem Rec. von der verehrl. Redaction schon vor geraumer Zeit zur Beurtheilung zugeschickt. Allein überhäufte Berufsgeschäfte machten bisher ein genaues Eingehen in dasselbe unmöglich. Dies war aber zum Besten des hochwichtigen Gegenstandes und jener, welche dieses Werk mit Nutzen gebrauchen wollen, durchaus nöthig; wie es die folgende Erörterung zeigen wird: — daher die Verspätung dieser Recension.

Was der Herr Verf. bei seinem Werke beabsichtigte, hat er verschieden ausgesprochen; nebst dem Titel S. 3 der Einleitung, und im Anhange S. 140. Dort sagt er: „Partituren lesen, verstehen und selbst schreiben soll man aus diesem Werke lernen, und alles, was dazu nothwendig, mit möglichster Klarheit zu erörtern, ist des Verfassers Aufgabe.“ Gewöhnlich begreift man unter dem Ausdrucke: Partituren lesen können, auch das Verstehen derselben; der Herr Verf. aber unterscheidet hier dieses von jenem. Er betrachtet sonach das Erste mehr als technische Kenntniß und Gewandtheit (worauf er sich auch S. 140 bezieht); wodurch das Verstehen der Partituren als Eindringen in den Geist der in solchen Stimmenaufsätzen dargestellten Werke erscheint. Hierauf allein läßt sich auch eine gründliche Anleitung zum Arrangiren, zum Selbstschreiben der Partituren bafren; wenn dieses keine blos mechanische Operation seyn soll, was man leicht für sich lernen kann, wenn man aufmerksam mehrere Partituren durchgeht, und in zweifelhaften Fällen einen geübten Copisten befragt.

Die erwähnte, S. 3 der Einleitung angeführte Tendenz scheint auch dem Herrn Verf. bei der Anlage seines Werkes vorgeschwebt zu haben. Nur hätte er konsequent verfahren sollen: zuerst technische Kenntniß der Stimmen und musikalischen Werkzeuge mit der eigenthümlichen Art ihrer Bezeichnung und Zusammenstellung in dem ganzen Partitur-Aufsatze; dann Eindringen in das geistige Leben der Partitur, mit besonderem Hinweisung auf die dem Tonsetzer zu Gebote stehenden Effekte; hierauf Benutzen dieses zu den gründlichen Lehren: a) des Arrangirens; b) des eigenen Schaffens. In diese vier Rubriken wären dann alle einzelnen Lehren am gehörigen Orte einzureihen gewesen.

Der Herr Verf. giebt aber seine Anleitung in folgender Ordnung: Er handelt im ersten Kapitel über die im Orchester üblichen Saiteninstrumente im Allgemeinen; im zweiten erörtert er Näheres über das Bogenquartett; im dritten spricht er über die im Orchester üblichen Holzblasinstrumente; im vierten giebt er nähere Erklärung dieser; im fünften handelt er über Blech- oder Becher-Blasinstrumente; im sechsten über Militärmusik im Allgemeinen; im siebenten über die bei dieser üblichen Holzblasinstrumente; im achten über die dabei üblichen Blechinstrumente; im neunten über die Schlaginstrumente; im zehnten über Kirchenmusik — zunächst in Bezug auf die dabei gebräuchliche Orgel; im eilften über Konzert und Kammermusik — wieder in Beziehung auf die noch nicht erörterten, dabei doch angewendeten Instrumente: das Clavier — Fortepiano, Flügel — die Harfe, Guitarre, Mandoline; im zwölften über Gesellschaftsmusik — zunächst über die außer Gebrauch gekommenen Instrumente: Viole d'amour, Flûte d'amour, Flûte douce, Viola di Gamba, die Laute und Theorbe; im dreizehnten über die Singstimmen. Nun spricht er schon im vierzehnten Kapitel vom Arrangiren, ohne den Belehrung-Suchenden vorher in das Innere der zu arrangirenden Partitur geleitet zu haben. Und doch führt er den Grundsatz an: „Was das Uebersetzen eines Werkes in eine andere Sprache bei schriftstelle-

Digitized by Google

rischen Arbeiten, das ist das arrangiren in der Musik.“ Der Satz ist halbwahr; denn das Uebersetzen unterscheidet sich wesentlich vom Arrangiren durch die Beschaffenheit der Darstellungsmittel. Nehmen wir aber das Wahre in demselben: daß der Arrangirende, wie der Uebersetzer das rednerische Gebilde nach Geist und Form, sowohl im Ganzen als im Einzelnen, möglichst treu wiedergeben soll, so folgt, daß jener ebensowohl das zu arrangirende Werk nach Geist und Form aufgefaßt haben muß, wie der Uebersetzer seines. Nach der Anleitung zum Lesen einer Partitur muß daher die zum Verstehen dieser folgen, und dann erst kann vom Arrangiren derselben die Rede seyn. Somit wird, wer das vorliegende Werk gehörig — d. i. in der zum Gewinne des möglichen Vortheiles nothwendigen Ordnung — gebrauchen will, vom dreizehnten Kapitel übergehen zum fünfzehnten, in welchem noch mehrere zum Technischen des Partiurlesens gehörige Regeln vorkommen, und dann die im siebenzehnten Kapitel angeführten Tabellen A, B, C, D und E — über den Umfang und das Tonverhältniß der Singstimmen und Instrumente — durchgehen. Jetzt sollte die Anleitung zum geistigen Auffassen der Partituren mit Hinweisung auf die dem Tonsetzer zu Gebote stehenden Effekte — in Singstimmen und Instrumenten — ertheilt werden. Diese fehlt, und der Herr Verf. bringt nur S. 79 die Lehre vom Instrumental-Effekte. — Nun kommen wir zu dem Kapitel vierzehn und sechzehn über das Arrangiren, bei welchen feste Principien zu wünschen wären. Die in dem zu arrangirenden Werke vorfindlichen Effekte sollen auf jene musikalischen Werkzeuge übertragen werden, welche die Darstellung zu übernehmen haben; somit scheinen wir zur S. 82, wo bis zur S. 106 theils über den Karakter der verschiedenen Instrumente und ihre Brauchbarkeit zum musikalischen Ausdrucke gehandelt wird, theils über die Beschränkungen dieser. Dabei sind manche gute und nützliche Bemerkungen eingestreut.

Für den Künstler, der auch als schaffender Tonsetzer auftreten will, dient das achtzehnte Kapitel: über Form und Anlage, Schreibart und ästhetische Einrichtung musikalischer Compositionen. Da aber der Herr Verf. bisher über Vieles sich nur kurz ausspricht, so führt er im neunzehnten Kapitel Werke an, in welchen die einzelnen Materien ausführlicher erörtert worden sind. Das zwanzigste Kapitel enthält Schlußbemerkungen, welche sich auf eine nähere Erklärung der im zweiten Bande vorkommenden Notenbeispiele beziehen. Dabei kommt Vieles vor, was besser den einzelnen Kapiteln einverleibt worden wäre, wodurch diese mehr Vollständigkeit gewonnen hätten. Hierauf folgt ein Anhang. In diesem spricht der Herr Verf. etwas Weniges über Harmonie- und Tanzmusik; über die Schreibart bei den verschiedenen Clarinetten; über Ausgaben von Partituren verschiedener Meister, und dann wird, als Zusatz zum Kapitel über musikalische Literatur, S. 135 — 137 ein Verzeichniß von Abhandlungen über die verschiedensten Materien in den ersten 20 Jahrgängen der Leipz. allgem. musik. Zeitung mitgetheilt, wobei der Ref. über das vorliegende Werk in der Leipz. allgem. musik. Zeitung zweckmäßig die Fortsetzung des früheren Registers von 1819 mit 1828 in Erinnerung bringt.

Zuletzt — vor dem das Ganze schließenden alphabetischen Inhaltsverzeichnisse — giebt der Herr Verf. eine nähere Erklärung über das, was er bei diesem Werke wollte, und nicht wollte. Da sie von der oben angeführten verschieden ist, somit bei der Beurtheilung des Werkes mit in den Anschlag gebracht werden muß, so darf sie nicht übergangen werden.

Der Herr Verf. sagt S. 138: „Findet man manche Andeutungen zu kurz, nicht ausführlich genug, so ist zu bemerken, daß dies nur Andeutungen und nicht vollständige Abhandlungen seyn sollten; daß nur der Weg zu weiterem Studium bezeichnet, ein allgemeiner Begriff gegeben werden sollte. Der Verfasser rechnete auf denkende und fleißige, auch so weit unterrichtete Leser, denen nur ein Wegweiser zum weitern Studium nöthig ist. Eben deswegen beschränkte er sich in Aufzählung der Schwierigkeiten beim Satz der Singstimmen und Instrumente. Theatermusik, Vocalmusik und noch manche Musikgattungen, welche einen gewissen Styl erfordern, sind nicht so ausführlich besprochen, weil eine größere Ausführlichkeit mehr einer musikalischen Aesthetik zukömmt. Aus demselben Grunde ist in dem Kapitel über Form und Anlage, Schreibart und ästhetische Einrichtung musikalischer Kompositionen nur im Allgemeinen angedeutet, worauf man zu achten hat, weil eine umfassendere Auseinandersetzung nicht in dem Plane lag.“ Seite 140: „Der Hauptzweck des Buches ist: ohne Hilfe eines Lehrers eine Partitur lesen oder — wenn die nöthigen Kompositionskenntnisse erlangt sind — schreiben zu lernen. Daher hat der Herr Verf. die Aufgabe zu lösen gesucht, sich auf den Standpunkt jener zu denken, welche noch nichts von der Sache wissen.“

Nach dieser Angabe wollte also der Herr Verf. für jene, welche schon Komposition studirt haben, und noch keine Partitur lesen können, diese würde der Recens. sehr bedauern, eine technische Anleitung liefern, um sie in den Stand zu setzen, eine solche zu schreiben. Hier also wird das Studium der Tonsetzkunst — Komposition — vorausgesetzt. Im Anfange der Vorrede aber sagt der Herr Verf.: „das Studium von Partituren ist unerläßliche Bedingung für den angehenden Tonsetzer.“ Ja diese Anleitung soll — nach dem Titel des Werkes — sogar für solche dienen, welche sich zu Dirigenten von Militärmusiken oder — wozu noch mehr gehört — von Orchestern bilden wollen. Kann man aber aus Partituren dirigiren, ohne sie zu verstehen? — Da ergiebt sich denn ein Widerspruch zwischen der Aufgabe und der Art der Lösung dieser. Doch möchte der Recens. dieses mehr der Schwierigkeit und Neuheit einer solchen Arbeit zuschreiben. Der Herr Verf. erklärt sich darüber S. VI der Vorrede: „Bei der Bearbeitung habe ich mehrmals gefunden, daß es, ohne ein Vorbild zu haben, unendlich schwer sei, den Anforderungen derer, die Belehrung suchen, und jenen der Kritik zu entsprechen.“ Ja wohl schwer — sehr schwer ist diese Aufgabe; eine der schwierigsten in der Musik.

In der Partitur legt jeder schaffende Tonsetzer die Blüthe seines schönsten Geistes und Gemüthslebens, vielleicht die

Digitized by Google

Frucht jahrelangen raſtloſen Studiums und ſeiner reichen — oft ſo bitteren Erfahrung nieder. Die äußeren Hüllen — Tonzeichen — enthalten das tiefſte, heiligſte Leben der Menſchheit, mehr oder weniger ſich erſchließend in der Individualität des Künſtlers und ſeiner ſchöpferiſchen Kraft. Dieſes zu entziffern, es hervorzurufen in das volle Daſeyn, damit es in dieſem verkläre ſein wunderbares Weſen, verklärt die Hoheit und Kraft der Menſchheit und des durch dieſe erhobenen Individuums — welchen Erſchwung aller Geiſtes- und Gemüthskräfte ſetzt dies voraus, beſonders welche ungemeine Stärke und Kultur der Phantaſie und des leicht beweglichen Herzens, um mit Wahrheit und möglichſt gleicher Wärme in ſich hineinzufühlen dieſe unbegränzten und ſo verſchiedenen Regungen vom höchſten Drange der Leidenſchaft bis zur heiligen Unſchuld des kindlich frommen Gemüthes! — Und wer dieſe Bildung nicht beſitzt, wie kann der ſagen, daß er zu entziffern vermöge die Geheimſchrift der größten Geiſter, ſie zu beſeelen vermöge mit dem eigenthümlichen ihr eingebornen Leben! — — Daher die traurige Erfahrung, daß von ſo vielen Dirigenten aus Partituren der Geiſt der Tonſetzer häufig unrichtig aufgefaßt, verkörpelt, ja nicht ſelten — in der vollen Bedeutung des Wortes — todgeſchlagen wird. Wie oft hat der Recenſ. vom Muſik- ſogar Kapell-Direktoren an großen Höfen unverzeihliche Meiſterwerke der Kunſt aus Partituren dirigiren geſehen und gehört auf eine Weiſe, die er nie geglaubt haben würde, hätte er ſich nicht ſelbſt davon überzeugt! — Wie wurde da das Hohe in die Gemeinheit herabgezogen! Das Energiſche zur ennervenden Wildheit! das Innige zur aneckenden Sentimentalität! das Naive, Edel-Scherzhafte zum trivialen Spaß! wie oft das Heilige ſeiner Würde, ſeiner erhebenden Kraft beraubt! — Hätten dieſe bekrenzmäßigen Künſtler ihre Partituren verſtanden und die dazu nöthige Bildung gehabt, würden ſie ſich ſo verſtändiget haben an dem großen Werke des ehrwürdigen großen Meiſters? — Ja der Herr Verf. hat Recht, wenn er ſagt, daß eine Anleitung hierzu bringendes Bedürfniß ſei. Ohne eine ſolche iſt es nicht möglich, daß minder glücklich begabte Künſtler und Dirigenten in den Geiſt der großen, bildenden Kunſtwerke eindringen; es iſt alſo auch nicht möglich, daß die vorführenden Geiſter erhebend einwirken — daß die Tonkunſt ſich erſchwinge, und durch ſie die Menſchheit. Aber was gehört dazu, um da zu genügen! zu genügen der gerechten Anforderung der Kritik, welche, ausgehend von dem Weſen der Kunſt, eine Anleitung zum Auffaſſen des in den Gebilden dieſer ergoſſenen wunderbaren heiligen und reichen Lebens fordern muß! —

Das wollte der Herr Verf. nicht; und er hat es offen ausgeſprochen. Aber angeregt hat er durch ſein Werk dieſe Sache; und in dieſer Beziehung hat er ſich ein Verdienſt erworben. Mag er, mag ein Anderer die große Aufgabe in dem bezeichneten Sinne zu löſen ſich bemühen; am Eines muß der Recenſ. bitten — im Namen der guten Sache: man gebe uns — wie es jetzt leider beinahe immer der Fall iſt bei Werken, welche das innerſte Geiſtes- und Gemüthsleben im Bereiche der Tonkunſt in Anſpruch nehmen — keine leeren Declamationen, wenn auch im ſprudelnden Erguſſe — man gebe uns, wie es Schiller fordert, Sätze, die etwas ſetzen und zwar das Rechte, Sätze, die uns in das Weſen der Sache führen, uns nicht nur ſagen, was wir thun ſollen, ſondern auch wie wir es zu machen haben. Und da wollen wir wieder keine blos gelehrten Deductionen: — wer die Kunſt mit Erfolg lange Jahre getrieben und ſich durch Leiſtungen als tüchtig bewährt hat, der gebe uns die bewährten Reſultate ſeines gründlichen Studiums, ſeiner Erfahrung. Das bringt ihm Ehre; ſtiftet reellen Nutzen, und — wir erſparen Zeit und Geld. Und nun nur noch einige Bemerkungen in Hinſicht des vorliegenden Werkes.

(Schluß folgt).

Correspondenz.

Preßburg im September 1839.

Vor einiger Zeit beſuchte ich den Geburtsort Haydn's, und ſchlug bei dem dortigen Pfarrer das Originaltaufbuch auf, und ſchrieb wörtlich die beiden Geburtsſcheine der Gebrüder Haydn heraus, welche alſo lauten:

— Taufbuch der landesfürſtlichen Pfarre des Marktes Rohrau, Unterösterreich V. U. W. W. (Viertl unterm Wiener Walde) Decanat Hainburg, Herrſchaft Graf Harrach. —

„Den 1. April 1732. Franciscus Josephus: filius legitimus, Pater Mathias Haydn bürgerlicher Wagnermeiſter, und Anna Maria: uxor ejus. Patrinus: Herr Josephus Hoffmann, herrſchaftlicher Beſtandmüller zu Gerhaus, et Catharina domina uxor ejus. Baptisans: Andreas Julius Seleskovitz Parochiae Provisor und Administrator zu Rohrau."

„Den 14. September 1737. Joannes Michael filius legitimus, Pater Mathias Haydn bürgerlicher Wagnermeiſter und Anna Maria uxor ejus. Patrinus Herr Josephus Hoffmann, herrſchaftlicher Beſtandmüller zu Gerhaus, et Catharina domina uxor ejus. Baptisans Andreas Julius Seleskovitz Parochus."

— Ich bemerke hier den Unterſchied, daß im „Univerſal-Lexicon der Tonkunſt" der 31. März 1732 als Joſeph Haydn's Geburtstag angegeben wird; wo im Original-Taufbuche der 1. April 1732 ſtehet. —

In eben dieſer Pfarre befindet ſich eine authentiſche Abſchrift — als Stiftsurkunde — des Joſeph Haydniſchen, in Wien am 7. Februar 1809 errichteten, und am 3. Juni 1809 publizirten Teſtamentes, und zwar des 34. und 35. Paragraphen, dem zu Folge er ſeinem Geburtsorte Rohrau einen Stiftungsfond von 3000 fl. vermachte, wovon die abfallenden Intereſſen, in einer Hälfte jährlich an die 2 ärmſten Waiſen des Ortes, auf deren Erziehung verwendet werden ſollen, die nach ihrer erreichten Großjährigkeit auf dieſelbe Weiſe wieder anderen 2 Waiſen zu Gunſten kommen; die andere Hälfte der Inter-

Digitized by Google

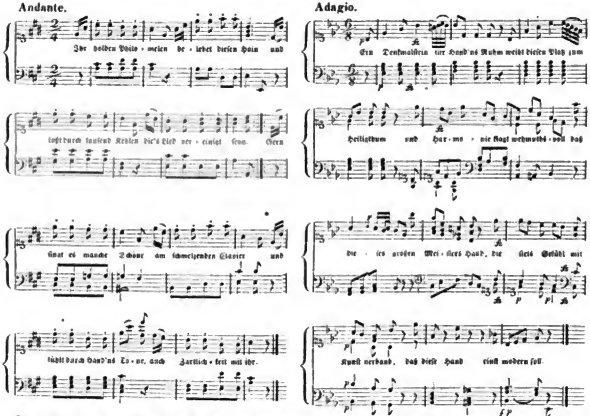
essen iſt wieder in 2 Theile zu theilen, wovon ein Theil zur Erhaltung des im Jahr 1799 zu Ehren ſeines Ruhms noch bei ſeiner Lebzeit in ſeinem Geburtsorte Rohrau im Schloßgarten von dem hochgebornen Herrn Grafen Karl Leon Harrach errichteten Monuments beſtimmt iſt; der andere Theil aber zur Erhaltung einer an der Kirche ſtehenden, von ihm zu Ehren ſeines Vaters Mathias — der allvort als Marktrichter verſtarb — errichteten ſteinernen „Schmerz-Jeſu“ Statue, durch den jeweiligen Pfarrer verwendet werden ſoll.

Durch die freundliche Bereitwilligkeit des Herrn Pfarrers zu Deutſchaltenburg, Franz Prack — welcher Joſeph Haydn's Singknabe war — und des Herrn Pfarrers zu Rohrau, Albert Andersky, gelangte ich zur Schöpfung dieſer authentiſchen Urquellen, die jedem Verehrer des Schöpfers der Schöpfung (vielleicht eben ſo wie mir) höchſt angenehm ſeyn dürften.

An demſelben Tage beſuchte ich das, im herrſchaftlichen Schloßgarten zu Rohrau an dem Fluße Kaitha, zu Ehren Joſeph Haydn's errichtete Monument, an dem ſich nachſtehende 2 Inſchriften und 2 hier folgende muſikaliſche Motive in Stein eingehauen befinden:

Rohrau.
Gab. Ihm. Das. Leben.
Im. Jahre. 1732. Den. 1. April.
Europa.
Ungetheilter. Beifall.
Der. Tod.
Im. Jahre. 1809. Den. 31. May.
Den. Zutritt.
Zu. Den. Ewigen. Harmonien.

Dem. Andenken.
Joseph. Haydn's.
Des. Unsterblichen. Meisters.
Der. Tonkunst.
Dem. Ohr. Und. Herz.
Wetteifernd. Huldigend.
Gewidmet.
Von.
Carl. Leohn. Graf. Von. Harrach.
Im. Jahre. 1799.



Die Leiſtungen in der öffentlichen Prüfung, welche in der königl. Präparandenſchule zu Preßburg am 8. Auguſt 1839 unter Aufſicht der königl. Schulendirection und unter der Leitung des königl. Profeſſors, Joſeph Kumlik, die Schüler vor dem anſehnlichen und zahlreichen Auditorium, in ſowohl praktiſchen als auch theoretiſchen Elementar- und höheren Muſik, gegenſtänden, an den Tag legten, ſind die offenbaren thatſächlichen Beweiſe deſſen, wie ſchon im Verlaufe von wenigen Jahren, durch den taſtentvollen und eifrigen Muſikprofeſſor, Joſeph Kumlik, der Geſchmack für gediegene und klaſſiſche Muſik erweckt, und immer mehr und mehr erweitert worden iſt; indem

Digitized by Google

die meisten und größten klassischen Tonwerke — als Oratorien, Messen, Chöre, Sinfonien, Ouverturen ꝛc. von Händel, Gluck, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Seyfried, Schneider, Eybler, Cherubini, Peter Winter, Tomaschek, Albrechtsberger, Cartellieri, Preindl, Sechter, Aßmayer, Drobisch ꝛc., während seiner Professur unter seiner Leitung zu Gehör kamen.

Unser Kirchenmusikverein schien etwas lahm und matt werden zu wollen, besonders da sein bisheriger Herr Protektor sich Umstände halber von ihm zurückziehen mußte; allein da der hochwürdigste Herr Bischof von Raab, Johann Baptist v. Scanlovics, nunmehr das, seit einem halben Jahre erledigte Protektorat wieder angenommen hat, haben wir auch wohl auf's neue die glänzendsten Hoffnungen zu schöpfen. Er wurde in der am 4. August l. J. gehaltenen außerordentlichen allgemeinen Vereinsversammlung feierlichst installirt.

Georg Scharitzer.

Feuilleton.

Der Violinspieler Carl de Beriot, welcher auf einer Reise nach Rußland durch Deutschland sich befindet, und an den sich so manche schöne Erinnerungen in der Kunst knüpfen, war hier in Stuttgart und spielte am 5. d. M. in einem sehr besuchten Concerte, daß er im Theater veranstaltete, auch vor unserm Allerhöchsten Herrscherhause. Die nächste Correspondenz, welche wir von hier liefern, soll eine ausführliche Charakteristik seiner Leistungen, wie überhaupt seiner künstlerischen Individualität enthalten.

Die letzte Versammlung des Vereins deutscher Spachforscher und Schulmänner führte mich nach Mannheim, und ohne einem späteren detaillirten Berichte von dorther damit vorzugreifen, kann ich meine Freude nicht verbergen über die herrlichen musikalischen Genüsse, welche mir bei der Gelegenheit auch von Seiten der qualitativ wie quantitativ ausgezeichneten Capelle dort geboten wurden. In ihrem Director, dem Capellmeister Vincenz Lachner, jüngstem Bruder des berühmteren Münchner Capellmeisters Franz Lachner, lernte ich einen vielseitig gebildeten und äußerst talentvollen Musiker, wie begabten, energischen Director insbesondere kennen. Ein Streichquintett, für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, welches ich von seiner Composition hörte, darf den besten Werken seiner Art unbedingt zur Seite gestellt werden. Eine große Sinfonie seiner Arbeit konnte ich leider nur durch Einsicht der Partitur am Clavier kennen lernen. Nächstens mehr darüber.

Wie schnell die Zeit vorüberfliegt, und wie rasch der renommirteste Künstler den Augenblick seines Glanzes mit aller Kraft des Talents nicht zurückzuhalten vermag, beweist wieder der — ich möchte sagen — weltberühmte Tenor Wild in Wien. Er ist nicht mehr bei dem Hofopernetheater dortselbst engagirt, und muß seine Virtuosität in der Gelehrte nun auf den kleineren Bühnen Agrams, Lapbachs u. s. w. versuchen. Ich zweifle, daß seine Kräfte darin so bald nachlassen. Das Kärnthnerthortheater in Wien hat Unterhandlungen mit dem geschätzten und schätzenswerthen Tenor Schmeyer in Braunschweig angeknüpft, aber dessen Contract läuft noch einige Jahre, und das die Wiener Hofbühnen — mit Lob und Ehrerbietung sey's gemeldet — keinen contrakbrüchigen Künstler engagiren, so kommt es darauf an, ob der durchlauchtigste Herzog von Braunschweig so gnädig seyn wird, Schmeyer die „behufs weiterer Ausbildung" nachgesuchte Entlassung aus seinen Diensten zu ertheilen. Gute Tenore sind jetzt rar, rarer noch als ein ächtes Glas Champagner an der Donau, und wer ein solches Kleinod hat, läßt sicher es ungern fahren.

Am zweiten und dritten d. M. war der Märkische Gesang-Verein in Potsdam versammelt. Derselbe besteht aus mehr denn 1000 Mitgliedern, zum guten Theil Schulehrer in der Mark, und er hat zu wiederholten Malen schon den Freunden der Kirchenmusik Gelegenheit gegeben, die berühmtesten Oratorien in seltener Vollkommenheit der Aufführung zu hören; aber diesmal soll besonders die Eifersucht — Direction zwischen Potsdam und Berlin ihm sehr zu Dank verpflichtet gewesen seyn.

Nächstens haben wir einen Göthe in der Musik, und sein Mensch in der Welt wird ihn anders nennen. Einer von den beiden Enkeln des unsterblichen Dichters nämlich, auf welchen die Nachkommenschaft dieses beruht, Walther von Göthe, hat beschlossen, sich ausschließlich der Musik zu widmen, zu welcher er schon so viel Talent als ungeheuchelte Liebe besitzt, und in der er auch bereits die hoffnungsreichsten Fortschritte machte. Zwei größere lyrisch-dramatische Arbeiten, die er vollendete, werden nächstens auf der Weimar'schen Hofbühne aufgeführt werden; dann geht der junge Componist zu weiterer Ausbildung nach Wien, und kehrt, bei glücklicher Vollendung der Studien, nach Weimar zurück, um dort als Componist dann — — wenn es Gottes Wille ist — — eben so thätig und berühmt zu werden, als sein wahrhaft großer Großvater als Dichter, der, wie Menzel behauptet, zwar kein Genie, sondern nur ein hübsches Talent, aber, wie Heine ganz richtig sagt, auch ein solch' seltenes Talent besaß, sehr oft ein wahrhaftes Genie zu seyn. Hat dieses Talent der Enkel Walter geerbt, und durchleben durch und durch ihn solch lyrische Elemente, als der Großvater besaß, so unterbaut es allerdings offenbarte, so — — Mozart! hat auch unser Jahrhundert Deines Gleichen zu hoffen.

Einer — wohl verlässigen — Nachricht aus London zu Folge, welche ich so eben erhalte, betrug die Einnahme des dreitägigen Musikfestes zu Norwich, welches bekanntlich Spohr dirigirte und bei welchem auch sein Oratorium „der Oelberg" aufgeführt wurde, leider 800 Pfund (9600 fl. rhein. oder 5486 ℳ) weniger als die Ausgabe. Die Hälfte dieses unerwarteten Ausfalls wird aus einem vorhandenen Reservefonds, und die andere Hälfte von den Festordnern selbst, aus ihrer Tasche, gedeckt. Uebrigens war Alles entzückt über die Aufführungen selbst; namentlich trug jenes Oratorium einen glänzenden Sieg davon; und die Ursache jenes Defizits will man nur theilweise in den gar zu colossalen und kostspieligen Anordnungen des Festes, und dann theilweise auch in mancherlei politischen Umständen finden, wie in der in diesem Jahre ungewöhnlich großen und regen Reiselust der Engländer.

Die letzte Mittheilung giebt Veranlassung, auch aus Briefen, welche mir in der letzten Woche aus Italien und Frankreich zukamen, noch einige Neuigkeiten kurz mitzutheilen.

Das Theater Carignano in Turin ward mit der Oper „Gemma" von Bergy eröffnet. Berger, Maggioretti, Rossi und Mad. Therese Brambilla sangen die Hauptrollen. Bei der ersten Aufführung war der Erfolg zweifelhaft, bei der zweiten nicht mehr, d. h. sie fiel durch.

Donizetti's „Torquato Tasso" und „die Puritaner" sind in Sevilla mit Beifall gegeben worden, alle macht auch dieser Italiener in Spanien Glück.

Herold's „Zampa" ist noch weiter gedrungen, und selbst in Lissabon mit außerordentlichem Pomp in der Ausstattung (und daher mit Erfolg) aufgeführt worden.

Das Hauptwerk dieses Winters, welches die Academie royale in Paris zur Aufführung bringen wird, ist (so sagen die Pariser) — die Oper „les Martyrs" von Donizetti (!!!). Man spricht von einem großen Luxus in den Costümen und Decorationen. Die Hauptrollen werden Duprez, Derivis, Serda, Massol und Mad. Dorus geben. Vorher kommt Halevy's „Drapier" auf die Bühne. Auch die komische Oper in Paris will sich an Donizetti, wegen eines neuen Stückes, wenden. Und das leidige Adam, Halevy und Auber! — Hat der „Postillon" nicht mehr Vertrauen erweckt? — Doch wir kennen das Quecksilberblut der Pariser.

Redakteur: Posaun Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für das 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 2. 6 kr. oder Thlr. 1. 19.

Erster Jahrgang. Nr. 30. 24. October 1839.

Spontini

über den ersten Compositionspreis der Academie der Künste zu Paris.

(Fortsetzung.)

II.

Bericht Spontini's

über die in jenem Reglement vorgeschlagenen Veränderungen etc.

Diese Veränderungen, welche in dem Entwurfe eines neuen Preis-Concurs-Reglements enthalten sind, der nach der Berathung der Special-Commission, welche den 19. Juli zu Paris statt fand, durch den immerwährenden Sekretär des französischen Instituts aufgesetzt und an die Akademie vertheilt wurde, haben mir nützlich und nothwendig geschienen, hauptsächlich in Betracht auf einen gewissen Fortschritt (um mich keines andern, freilich passenderen Namens zu bedienen), den die Musikkunst ohngefähr seit 1/4 Jahrhundert machen mußte, eben so verderblich für den Gesang als übertrieben in dem Maaß der Instrumentirung. Ehe ich jedoch meine Gründe für diese Veränderungen noch weiter entwickele, scheint es mir fast unumgänglich nothwendig, in einige vorbereitende Details einzugehen, und ich beginne mit der Fuge, als der ersten Aufgabe des Preisconcurses.

Die scholastische Fuge, gut ausgeführt, sage ich allerdings, ist ohne Zweifel die Grundbasis aller Kunst zu componiren; aber die Kunst zu componiren überhaupt, d. h. Töne nach einem hergebrachten und natürlichen Gesetze der Harmonie zusammenzusetzen, ist noch nicht das, was einen großen Componisten macht, weder für die Kirche, noch für das Theater, er muß von der Natur auch mit noch andern Gaben dazu ausgerüstet seyn und noch manche andere wesentliche und unumgänglich nothwendige Vorzüge besitzen, als da sind: Einbildungskraft, melodisches Talent, Gefühl und Genie. Lassen Sie und die Nützlichkeit der Fuge in dem Concurs prüfen, so wie sie den Schülern vorgelegt wird, und welche Garantie sie den Richtern von den Fähigkeiten und dem Talente, so wie dem Wissen der Schüler bietet.

Was das Verdienstvolle, aber auch das Schwerste der Fuge eben ausmacht, ist ein gutes Hauptthema, gründlich berechnet (denn diese Art von Composition ist, von praktischer Seite betrachtet, ein immerwährendes Rechenexempel), zu finden, aus welchem Thema dann ganz natürlich das Contrathema, die Nachahmungen, der Canon, das Stretto, die Ausführung und endlich die ganze Entwicklung zur Bildung einer ausgezeichneten Fuge, wie der Concurs sie fordert, hervorgehen, so daß, wenn das Hauptthema nicht gut erdacht und vollkommen berechnet ist, auch die ganze Fuge fast gänzlich verfehlt, unregelmäßig werden wird. Nun ist aber das Hauptthema, welches demnach das Ganze der Fuge ausmacht und welches einige Symptome von Erfindungsgabe verrathen könnte, in unsern bisherigen Concursen nicht von der Erfindung des Schülers, nein es sind die Lehrer selbst, die es erfinden, es ist die Section der Musik, die es den Concurrenten beim Eintritt in die Loge vorlegt. —

Bei diesem wichtigen Richterspruche, der über die ganze Zukunft eines Künstlers entscheidet und sich selbst überlassen ihn nun in die Kunst und die Welt hinausgestoßt, begnügt die Section sich, anstatt den Schüler in seiner Vollendung oder auf dem höchsten Grade seiner bisher gemachten Studien und seines Compositionsunterrichts, welcher doch Frucht mehrerer Jahre Arbeit ist, aufzufassen und kennen zu lernen, ihn wirklich noch wie einen Schüler zu behandeln, dem man zum ersten Male in der Klasse aufgiebt, sich an 2-, 3- und 4stimmigen Fugen zu versuchen und dazu nothwendig ihm das Hauptthema an die Hand giebt! —

Man wende mir nicht ein, daß die jetzige Art und Weise schon deshalb beibehalten werden müsse, um dem Schüler die Möglichkeit der Unterschiebung einer Fuge zu benehmen, welche er in dem Futter seiner Kleider vielleicht, in seinen Taschen oder im Gedächtnis haben könnte: nur einen Augenblick Geduld und ich hoffe ein gegen diese sowohl für die Richter als Concurrenten sehr große Gefahr wirksames Mittel vorlegen zu können! Erlauben Sie mir vorher, meine Betrachtungen über die Fuge selbst als Concursaufgabe zu vollenden.

Bei dieser Composition, oder besser zu sagen bei dieser mechanischen Arbeit bleibt den Concurrenten, da sie ein herrliches, von den Herren der Section erfundenes Thema bekommen haben, Nichts weiter zu thun übrig, als die Fuge nach ihrer äußerlichen Form blos auszuarbeiten, indem sie die mechanischen Regeln des Contrapunktes anwenden, welche Regeln in einigen Monaten guten Unterrichts von Allen recht wohl gelernt werden können, wie das Zählen von 1 zu 100 ꝛc. Aber dies ist noch nicht meine letzte Betrachtung über diesen Gegenstand.

Die Fuge des Concurses ist nicht auf Worte componirt, was doch für den Charakter, den Ausdruck das Wichtigste ist, und überhaupt, wie fast jede Fuge ohne Text, ohne

Digitized by Google

Ausdruck, ohne Gefühl, ohne Leidenschaft, ohne charakteristisch nachahmende noch eine dramatische Melodie, ohne Begeisterung, mit einem Wort ohne Geist. Und diese Eigenschaften sind es doch alle, oder einige, oder wenigstens augenscheinliche, welche bei allen andern Gattungen von Composition, sowohl für Gesang als auch für Instrumente, die Fuge ausgenommen, und so auch bei den Concurrenten, wenn ihre gesammten Fähigkeiten zur Composition geprüft werden sollen, vorausgesetzt werden müssen; denn die Fuge ist nur eine Arbeit des Nachdenkens, der Rechenkunst, eine mechanische und ziemlich trockene Arbeit, deren zu häufige Uebung die Einbildungskraft erschlafft, bei welcher Arbeit Schüler und Lehrer sich nicht gegenseitig kennen lernen; und die Schüler mögen es damit auf einen noch so hohen Grad von Vollkommenheit gebracht haben, so lernen sie dabei doch nicht, sage ich, weder die so zahlreichen Instrumente kennen, noch die verschiedene Natur eines jeden; noch ihre Eigenschaften und Mängel, noch die Art sie anzuwenden und zu vertheilen, weder im Accompagnement noch in dem Concertante, das heut zu Tage zu einem Misbrauch gesteigert worden ist, welcher den Stimmen sowohl, als der Brust und den Blasinstrumenten äußerst nachtheilig seyn muß: eine Steigerung und ein Misbrauch, welchen der gelehrte Aréopage des Musikinstituts, auf welchen das Gouvernement in dieser Kunst alles Vertrauen setzt, und der deshalb verantwortlich ist, schon längst hätte bezeichnend zuvorkommen können, und welche er allein hätte zurückhalten müssen *).

Alles dieses, sage ich, gänzlich und unleugbar anerkannt, und, was die Fuge betrifft, als Grundsatz angenommen, fürchte ich mich nicht, zu erklären und zu behaupten, daß der Schüler wie der Lehrer, welcher sie am besten auszuarbeiten versteht, kein dramatische Composition ersten Ranges wird ausführen, noch fähig seyn können, Alles zu thun und für Alles zu componiren, was unserm würdigen Meister Cherubini aufzugeben gefällt, wenn der Schüler wie der Lehrer nicht mit noch jenen wesentlichen Gaben von der Mutter-Natur ausgerüstet worden ist, die ich oben schon namhaft machte.

Als ich einst meine größte Bewunderung für alle die unsterblichen Meister der Kirchenmusik à la Palästrina ausdrückte, sagte man mir: so machen Sie doch Ihre Opern à la Palästrina. Ohne den geringsten Groll sinnte ich jetzt darauf antworten: so componiren Sie doch Ihre Opern nach den Regeln der Fuge! — Und demnach erinnere ich mich, einen Chor der Wilden im Cortez den Regeln der Fuge gemäß componirt zu haben. Ich erkenne jedoch auch an, ungeachtet dessen, was ich oben von der Fuge erwähnte, daß es die strengste Pflicht der Zöglinge sei, eine unumgängliche Nothwendigkeit, sogar ein Grundgesetz, das Niemand antasten darf, sich ganz diesem schönen und gelehrten Studium hinzugeben und sich darin zu vervollkommnen. — Was die Ouverture betrifft, die einen Theil des neuen Programms ausmacht und zu der Cantate gehören soll, wozu man die verschiedenen Texte den Concurrenten, das Genre, die Situation ꝛc. liefert, so betrachte ich sie als die erste Nothwendigkeit. Hier kann sich der Schüler ganz seiner Einbildungskraft, seinem Geschmack, seinen Eingebungen überlassen und kann zeigen, ob er eine Masse von Instrumenten anzuwenden versteht, ob er ihre Natur kennt, ob er mit denselben schöne Effekte hervorzubringen weiß, und ob er eine ausgezeichnet schön gearbeitete Partitur zu liefern im Stande ist. Ich werde nun, nach meinen geringen Kenntnissen und nach meiner Ueberzeugung, der Kunst und den Künstlern nützlich zu seyn, die Veränderungen vorschlagen, welche mir dem Preis-Concurs-Reglement allenfalls vorzunehmen sind.

Zulassung zu dem Concurs.

Jeder Concurrent, er mag nun zu denen des musikalischen Conservatoriums oder zu andern Schülern und Lehrern gehören, muß sich mit authentischen Certifikaten von allen seinen Lehrern versehen und unter deren Verantlichkeit dem permanenten Sekretär vorstellen; und diese Certificate müssen hierauf durch die musikalische Section in einer Sitzung mit einer Commission ad hoc geprüft werden, welche aus einem Mitgliede jeder Section, der ganzen musikalischen Section und des Bureaus der Akademie besteht, welche dann durch eine geheime Zettelwahl oder offene Wahlstimme mit Stimmenmehrheit die Annahme oder Zurückweisung ausspricht.

Der Preis-Concurs selbst.

Bei dem Preis-Concurs wird jeder concurirende Zögling 4 Tage eingeschlossen und muß componiren:

1) Eine Fuge zu 5 Stimmen, was bis jetzt noch geschah und welche ein wenig complicirter ist als die zu 4 Stimmen, nämlich Sopran, Mezzo-Sopran, Alt, Tenor und Baß, jede Stimme in ihrem eigenthümlichen Schlüssel, oder zu 2 Sopranen, Alt, Tenor und Baß u. s. w. (wie oben schon in dem Reglement selbst §. 1 wörtlich angegeben wurde). Daß man auf diese Weise nicht zu fürchten braucht, daß eine Fuge eingeschmuggelt werde, dafür stehe ich.

2) Jeder Concurrent ꝛc. (wie oben in dem Reglement selbst schon §. 2 wörtlich angeführt wurde).

Jetzt muß ich einige Betrachtungen und für die Kunst sehr wichtige Bemerkungen vorausschicken, ehe ich zu dem Vorschlage, den ich der Section für die Einrichtung des entscheidenden Concurses selbst zu machen habe, übergehe. Ich wohnte 17 Vertheilungen des großen Preises bei, und habe 17 dazu verfertigte Cantaten vor meiner Abreise nach Preußen aufführen hören. Nachher und zu verschiedenen Malen während meiner Reise nach Paris, in den Jahrgängen 1822, 1825, 1830 und im letzten Monat April, habe ich noch dergleichen gehört. Ich habe mit Bedauern bemerkt, daß die Zöglinge in diesen verschiedenen Cantaten sich fast immer als recht wackere Com-

*) Dies ist der vielfach in Zeitschriften erwähnte Ausfall Spontinis gegen das Directorium des Conservatoirs zu Paris, der eine so heftige Polemik gegen ihn hervorrief, über dessen Grund oder Ungrund aber die Leser selbst entscheiden mögen.

Anmerkung der Redaktion.

Digitized by Google

ponisten für die Instrumentation und Symphonien zeigen wollten, zum Nachtheile des Gesanges, der Stimmen, die sie noch nicht genug anzuwenden wissen, und der Melodie; so daß sie durch lange Ritornelle, nicht ohne Plan und Harmonie, aber weitläufig und schleppend, die Kraft der Worte und des Ausdrucks, der nicht immer wahr und richtig ist, unterdrücken und das Stück kalt und unentschiedbar lassen. Es ist eine großartige und vielversprechende Introduction oder Ritornell, mit welcher gewöhnlich die Cantate beginnt, und deren Unbestimmtheit und Farblosigkeit den Zuhörer, der den Sinn und die Zeichnung nicht kennt, langweilen; hierauf, nach langem Warten, schlagen einige unbezeichnende Recitativ-Worte an das Ohr, wie der Berg, der, nachdem er lange geseufzt hat, endlich eine Maus zur Welt bringt. Es ist dies nicht ganz die Schuld der Zöglinge, denn es ist ganz natürlich, namentlich in dieser Steigerung der sogenannten romantischen Musik, daß sie die Instrumentirung zur Hauptsache erheben; und dann ist die Composition fehlerhaft und verdammenswerth, weil sie ganz für Singstimmen seyn und durch Gesang und Melodie vorherrschen soll, indem sie das Orchester den Stimmen unterordnet, welches sich anschmiegen und jene begleiten soll, wie es das Gesetz der Kunst und der Natur erheischt! Aber wenn der Schüler gewissenhaft dieses Gesetz befolgt, welches er nicht überireten kann, ohne die Stimme und die Melodie der Singstimmen zu verletzen (über was man freilich heut zu Tage lacht), dann ist der Ehrgeiz des Instrumental-Componisten nicht befriedigt, und das ist, was ihn am meisten betrübt und entmuthigt. Man muß also auf Mittel sinnen, durch welche den gerechten Anforderungen der Akademie, welche den Preis ausschreibt, so wie dem Ehrgeize der Zöglinge zugleich Genüge geleistet werden kann. Die Zöglinge müssen von allen ihren natürlichen und artistischen Fähigkeiten Probe ablegen, und ihr Talent für die Vokalmusik allein und frei, so wie in der Instrumental-Gattung, und endlich in beiden Gattungen zugleich zeigen können, wo, einem ewigen Gesetz zu Folge, indessen die Vokal-Musik immer den ersten Rang behält und alles dies, ohne die Zeitdauer zur Ausführung, jenen leider sanktionirten Gewohnheiten zu gefallen, zu sehr auszudehnen.

Hier folgt, was ich zu diesem Zwecke vorschlage.

Entscheidender Concurs für den großen Preis.

Während dieses entscheidenden Concurses wird der Zögling 24 bis 30 Tage eingeschlossen und muß componiren: 1) eine Ouverture für großes Orchester, wo er sich ganz und mit voller Freiheit seiner Einbildungskraft, seinem Geschmacke, seinen Eingebungen, wie ich schon vorhin sagte, hingeben kann, und zeigen, ob er eine Masse von Instrumenten anzuwenden weiß, ob er deren Natur kennt und ob er mit denselben vermittelst einer weisen Führung und gelehrten Arbeit schöne Effekte hervorzubringen im Stande ist. Dieses Stück dient anstatt der unendbaren und längst verbrauchten Ritornelle als Introduktion zu der Cantate.

NB. Es ist doppelt nöthig, in diesem Concurs auf die Composition einer Ouverture zu bestehen und auf dieselbe ein großes Gewicht zu legen, da unter den unendlich vielen in der lyrisch dramatischen Kunst eingerissenen Mißbräuchen, einer der allerunerträglichsten ist, welcher am auffallendsten den Mangel an Einbildungskraft und Genie bei einigen Componisten, so wie die Verderbtheit alter guter Grundgesetze dieser Kunst, zu bestätigen scheint, nämlich der, einer Oper nicht eine schöne, reiche und glänzende Ouverture vorangehen zu lassen, welche gleichsam als höheren Programm und Vorrede erscheint, und so dieses wichtige Instrumental-Stück, diese Hauptcomposition, die Fantasie und Geist erfordert und welche jederzeit das Publikum vorbereitet und hinreißt, und wovon ein Glück, Cherubini, Berton, Mozart, Beethoven, Vogel u. v. A. so schöne und unvergängliche Vorbilder hinterlassen haben, von der Scene zu verbannen.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Karlsruhe bei Ch. Th. Groos: Partiturkenntniß, ein Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer oder solche, welche Arrangiren, Partiturlesen lernen, oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen. Von Dr. Ferdinand Simon Gaßner, großherzoglich badischem Hofmusikdirektor. Erster Band — Text; zweiter Band — Notenbeispiele. 1838.

(Schluß.)

Seite 44 und 45 spricht der Herr Verf. von der Bentil-Trompete und dem Bentilhorn. „Auf jener — sagt er — lassen sich Töne mit Kraft und Reinheit hervorbringen, welche auf einer gewöhnlichen Trompete gar nicht, auf der Klappentrompete nicht so gut zu erzeugen sind, die Töne haben mehr Gleichheit und Wohlklang.“ Beziehe er das letztere auf die natürlichen Trompeten, so ist es unrichtig. Eine Bentil-Trompete leistet das Höchste, wenn ihr Ton jenem einer natürlichen Trompete gleich kommt. Mehr Wohlklang kann sie nicht erringen; das liegt in der Natur der Sache, besonders wenn die natürliche Trompete jene Ausdehnung in der Röhre besitzt, welche mit der Tiefe oder Höhe der Tonart im Einklange steht. Aber die Einrichtung mit Bentilen ist nicht genug zu loben. Was gewinnt dadurch die musikalische Ausführung! Welchen Beengungen ist der Tonsetzer nun enthoben! Jetzt kann man beinahe Alles setzen — und früher: auf den Hörnern einen Ton gut, dann wieder zwei dumpfe, schlechte Töne und, war der Bläser nicht sehr gut einstudirt, welchen jämmerlichen Klang hatten diese! Die Posaunisten wie geplagt mit dem Hinaus- und Hereinziehen der Röhre! Welche Beschwerlichkeit und Unsicherheit im Treffen und in der Reinheit! — Dagegen auf Bentil-Posaunen — Trompeten und Hörnern

Digitized by Google

u. ſ. w. — welche Leichtigkeit in der Behandlung, Sicherheit in Beziehung auf Reinheit und Tonanſchlag, welche Ruhe in der Stellung des Bläſers, und welche Vermehrung der Kraft dieſes im Ausdauern auch bei den längſten Stellen! —

Der Recenſ. war lange Zeit gegen dieſe Inſtrumente, weil die erwähnten Vortheile bei allen ſolchen, die er zu Gehör bekam, mit Aufopferung des eigenthümlichen Tones derſelben erkauft waren. Die Tonkunſt gewann ſonach in der Technik der Ausführung; verlor aber die unerſetzlichen Mittel zum charakteriſtiſchen Ausdruck, vorzüglich den Reichthum ihrer Tinten. Nachdem nun aber durch die nicht genug anzuerkennenden Bemühungen der Inſtrumenten-Fabrikation bei dem techniſchen Vortheile zugleich der eigenthümliche Ton gewonnen iſt — wovon ſich der Recenſ. durch die in der muſikaliſchen Lehranſtalt zu Würzburg vorfindlichen Inſtrumente überzeugte, welche er mit den vorhandenen ſehr guten, nach früherer Art, forgfältig verglich — ſo kann er dieſe neueren Inſtrumente nicht genug empfehlen. Nur ſehe man darauf, ſie aus guten Fabriken zu erhalten. Der Recenſ. will einige dieſer zum Behuf Jener, welche hier Rath wünſchen, nennen: brave Ventil-Trompeten giebt es bei Herrn Müller in Mainz; ebenſo findet man ſehr gute Ventil-Hörner, Trompeten, Poſaunen, Bombardon's u. ſ. w. zu Wien bei H. Riedt auf dem Haarmarkt Nr. 731. Damit will aber der Recſ. anderen Fabrikenderen Inſtrumente näher kennen zu lernen er keine Gelegenheit hatte, durchaus nicht zu nahe treten. Er würde auch eine kurze Anleitung zur Behandlung dieſer muſikaliſchen Werkzeuge beigeſetzt haben, wenn ſich dieſe nicht in den von den Fabriken mitgeſchickten Scalen in der Regel vorfände. Dieſe Bemerkungen hielt übrigens der Recenſ. für nöthig, da der Hr. Verfaſſer Seite 2 der Einleitung auf die von dem Recenſ. geſchriebene allgemeine Muſikſchule ſich bezogen hat, worin die Anleitung zum Gebrauch der Ventil-Inſtrumente ſich nicht vorfindet, weil zu jener Zeit dieſe die oben erwähnte empfehlenswerthe Ausbildung noch nicht erhalten hatten.

Zum Schluſſe wünſcht der Recenſ., es möge der Herr Verfaſſer bei einer neuen Auflage einige Beiſpiele von ausgezeichneten Meiſtern beifetzen, welche theils ihre eigenen, theils fremde Werke arrangirt haben. So hat v. Beethoven das treffliche Septett als Trio arrangirt; Hummel Mozartiſche Clavier-Conzerte und Werke anderer Meiſter; Haydn hat ſeine für bloßes Orcheſter geſchriebenen ſieben Worte des Erlöſers mit einem Geſangchor vermehrt und reicheres Orcheſter beigegeben. Dadurch lernt man am beſten in den Geiſt des Arrangirens eindringen, beſonders wenn eine gründliche Anleitung vorausging, und die angeführten Beiſpiele mit Geiſt zergliedert werden.

Profeſſor Fröhlich.

Der Shériff, komiſche Oper in drei Acten, gedichtet von Eug. Scribe, Muſik von Halevy.

Stürmer, Polizeidirektor, iſt in ſeinem Amte was als Muſter in ähnlichen Würden gelten kann. Seit ſeiner Ernennung hört man in London nichts mehr von Dieben, nächtlichen Einbrüchen, oder ſonſtigen verſtohlenen Schleichereien. Der pflichttreue Beamte hat früh und ſpät ein wachſames Auge; er iſt hier und dort, er iſt überall, es entgehe nichts ſeinem Späherblicke, nichts ſeinen ruheverdingenden Sicherheitsmaßregeln. Diebe, wo ſolche waren, wurden theils dutzendweiſe gehenkt, andere, durch das abſchreckende Beiſpiel eingeſchüchtert, fanden für beſſer, ihrem ehrrührigen Gewerbe ein Ende zu machen, um ſich, wenn's möglich, wie andere Leute, von ihrer Hände Arbeit, im Schweiß ihres Angeſichtes zu nähren. Ruhe, Sicherheit und Friede waren überall außen in der Stadt umher. Aber ſiehe, alſo erging's nicht im Hauſe des Polizieaufſehers; hier fehlte bald dies bald jenes und immer etwas Neues; vergebens ließ der beſorgte Mann auf's Strengſte ſein Haus bewachen, vergebens verſah er ſeine Fenſter mit eiſernen Stäben; ſeine Stuben und Keller und Schränke und Koffer mit Riegel und Schlöſſern; vergebens ließ er unter verkappter Montirung eine Menge Trabanten um ſeine Wohnung, eine zweite Baſtille, herumſpioniren, — im Hauſe wurde trotz allem immer aufs neue geſtohlen, immer auf die unerklärbarſte Weiſe. Stürmer, der Sheriff, zerbricht ſich den Kopf, muthmaßt, argwöhnt, wer wohl der Dieb unter ſeiner Umgebung (da es kein Fremder), ſeyn könnte. Keatt, die Köchinn, nicht, ihre Treue iſt längſt erprobt; Jorick, ein ehmaliger Korſaarenmatroſe, den der Sheriff wegen der Sicherheit ſeines Hauſes zu ſich genommen, eben ſo wenig; er hat dieſen Menſchen längſt erprobt; hier wäre zum Argwohn keine Urſache geweſen. Camilla endlich, Stürmers Tochter, konnte doch nach Allen nicht eines Diebſtahles verdächtig werden Es war zum verzweifeln. Der Dieb ſoll jedoch entdeckt werden. Noch iſt eine Uhr vorhanden, ſie beſitzt die ſeltene Eigenſchaft, augenblicklich zu ſchlagen, ſobald ſie von einem Andern, als von dem Sheriff, berührt werden ſollte. Die muß ſicherlich am Ende den verſchmitzeſten aller Diebe kundig machen. Wunder!! kaum iſt eine Stunde vergangen, kaum iſt Stürmer von ſeinem Mittagsſchläfchen erwacht, als er ſobald auch des Verluſtes ſeiner Uhr gewahr wird. Auch ſie war geſtohlen worden, ohne nur einen einzigen Ton angeſchlagen zu haben. Aus Verdruß und Unmuth weiß der Polizeidirector am Ende nimmer, was beginnen, und fängt an, an Allem, an ſich ſelbſt irre zu werden.

Während dem macht der verliebte Jorick, unter der allgemeinen und immer neuen Beſtürzung, ſeiner Keatt ganz nach allen Regeln den Hof. Camilla hingegen krauſt und iſt traurig; ſie ſoll, nach ihres Vaters Willen, einen reichen jungen isländiſchen Lord heirathen, den man jeden Augenblick in London erwartet. Sie ihn heirathen, den ſie nicht kannte, den ſie nicht liebte! ihr Herz hat längſt ſchon anders entſchieden. Vor genannter Zeit, als ſie einſt auf der Temſe einen Schiffbruch erlitten, war ſie von einem Matroſen Evgard, Jorick's altem Freunde, gerettet worden. Ihren Retter ſehen, ihm danken, ihn lieben, war Eins. Leider war es nur ein armer Burſche, und ob er ſich ſeitdem bis zum Schiffsbaumanne empoorgeſchwungen, war er dennoch arm geblieben. Ein trauriger Umſtand, denn das gute Mädchen wußte gar wohl, daß ihr habſüchtiger Vater ihre Hand keinem Andern als einem reichen Manne bewilligen

Digitized by Google

würde. Was thun? — Weß das Herz voll iſt, deß geht der Mund über; Camillas Herz war voller Klagen. Camilla ſagt ihr Anliegen der guten Kratt; dieſe erzählts ihrem Yorick, und Yorick kann nichts beſſeres thun, als die Geſchichte, das Vorhaben des Polizeidirektors, dem Hauptmann Edgard überbringen. Unglücklicher Weiſe ſollte in Kurzem, wie dieſer erfuhr, der irländiſche Bräutigam in Sturmers Hauſe anlangen. Edgard verliert keinen Augenblick, zieht den feinen Rock und Schuhe an, eilt ins Vaterhaus und läßt ſich als Lord Amabel, den künftigen Schwiegerſohn, anmelden. Camilla iſt kaum noch der Faſſung; ſie ſieht aber ein Mittel, ſich den Augen des Aufdringlichen und Aufgedrungenen zu entziehen, als der Ankömmling die Thüre öffnet. O der Enttäuſchung! Das Mädchen erkennt den Geliebten. Beide ſehen, ſprechen, verſtehen ſich. Edgard will ins weite Meer, will unermüdlich ſeyn, will reich werden. Nur drei Monate Friſt verlangt er und mehr nicht. Kommt er nach Verlauf dieſer Zeit nicht zurück, ſo muß er todt ſeyn, und Camilla iſt ihres Verſprechens entbunden. Während Beide ſich noch in freudigen Hoffnungen der Zukunft ergehen, läßt ſich ein zweiter, der wirkliche Herr Amabel, anmelden. Camilla giebt ihrem Geliebten haſtig einen Schlüſſel zu einer Gitterthüre, wodurch ſich Edgard in eiliger Flucht entfernen kann. Der anſpruchsvolle, elegante, verbrannte, affectirte Lord läßt ſich einführen. Nennt ſich Stürmern als den künftigen Schwiegerſohn und verlangt inſtändig, ſeine holde Braut zu ſehen. In der grotesken Erſcheinung des Lords aber argwöhnt der Polizeidirektor, der überall argwöhnt, einen vermummten Gauner, und iſt im Begriff, ihn ohne Weiteres, als Kratte ſo eben äußert, dieſer könne der Bräutigam nicht ſeyn, da ſie den rechten am Morgen mit ihren eigenen Augen geſehen habe, einſetzen zu laſſen. So hat man denn den langerſehnten Dieb. Amabel hat alle mögliche Mühe, ſich am Ende als den Wahren, den Erwarteten zu erkennen zu geben. Er bietet hierauf, als der Sheriff ſeinen Irrthum eingeſehen, der Braut ein köſtliches Schmuckkäſtchen, welches ihr behuſamer Vater, um ja des Geſchenkes ſicherer zu ſeyn, in ſeinem innerſten Gemache ſeines Hauſes aufbewahrt. — Noch war unterdeſſen Edgard nicht lange auf die Straße hinunter gekommen, als ſich in Sturmers Hauſe ein neuer Lärm erhebt. Die um das Haus ſpionirenden, verkappten Polizeiagenten bringen mit gewichtigen Mienen die Nachricht, es habe ſich ſo eben ein Menſch, aus ſeiner Wohnung herab, flüchtig gemacht, deſſen man, jedoch aller Mühe ungeachtet, nicht habe habhaft werden können. Stürmer wird unruhig, ſucht aufs Neue nach — und ſiehe! das Schmuckkäſtchen fehlt. Die Beſtürzung wird allgemeiner. Jener alſo, der ſich zum Fenſter hinabgelaſſen hatte, mußte der Dieb ſeyn. Jener aber war kein Anderer als Edgard. Dies wußte Camilla allein, und auch in ihr Herz kam der böſe Verdacht, und jetzt konnte ſie an den Geliebten nicht ohne Mißtrauen mehr zurück denken. — Unterdeſſen ſtruch die Zeit herum. Stürmers Tochter hatte bis zur Hochzeit drei volle Monate begehrt. Der letzte Tag war gekommen, mit ihm auch der reichgewordene Edgard. Zu den Füßen des Polizeidirektors legt er ſeinen Schatz, ſein Herz zu demjenigen der holden Camilla. Aber dieſe empfängt den Heimgekehrten mit Gleichgültigkeit, mit Kälte; ſie hat immer noch innerlich eine Anklage gegen ihn, ſie meint immer noch, er ſei des letzten Diebſtahls, vielleicht auch der andern ſchuldig. Unter Heirathszurüſtungen hatte ſich Stürmer, nachdem er vorerſt ſeinem künftigen Schwiegerſohn, Herrn Amabel, eine neue Briefſtaſche überreicht, die Camillens Heirathsgabe enthielt, entfernt. Amabel legt das Ding bei Seite, und giebt ſich nur mit dem Gegenſtand ſeines Beſitzes ab. Aber Entſetzen, auch die Briefſtaſche iſt, vor aller Augen beinahe, geſtohlen worden. Eben noch iſt man unter der Macht der manchfachſten Muthmaßungen, als der Sheriff eben an der Stiege erſcheint; in der einen Hand hält er ein Licht, in der andern die ſo eben entwendete Briefſtaſche. Er ſchleicht leiſe die Treppe hinunter (Kaumend folgt Jeder der unerwarteten Erſcheinung) und öffnet im Hofe ein verſtecktes Thürchen; hier liegen alle bei ihm entwendeten Gegenſtände verſteckt, hierher legt er nun auch die ſo eben vermißte Briefſtaſche. — Das Räthſel war gelöst. — Stürmer, der Nachtwandler, hatte ſich ſelbſt beſtohlen. — (Schluß folgt).

Correspondenz.

Der neue Concertſaal, welchen unſer gnädigſter Protektor, der durchlauchtigſte Fürſt und Herr von Hohenzollern-Hechingen in ſeiner Reſidenz bauen ließ, und von welchem ich bereits in Nr. 21 dieſer Blätter erwähnend ſprach, iſt jetzt fertig und in jeder Beziehung, beſonders auch in ſeinen akuſtiſchen Verhältniſſen, vollkommen gelungen zu nennen. Größere Säle, der Kunſt geweihet, auch reichere und glänzendere, beſitzbarer decorirte, habe ich ſchon viele geſehen, aber noch keinen gefunden, in welchem der Ton, der geſungene wie der geſpielte, klangreicher hervorträte, ohne auch nur durch den mindeſten Nachhall in ſeiner reinen Erſcheinung geſtört zu werden, und in welchem überhaupt die Muſik eine vollere, ſtarere und mächtigere Wirkung hervorbrächte als in dieſem. Mag die große Freude, welche ich darüber hegte, in ihrer Lebhaftigkeit aber auch von anderer Seite her noch angeregt worden ſeyn. Am 12. und 13. d. M. ward der Saal, zuerſt durch einen ſolennen Ball, und dann durch ein großes Vocal- und Inſtrumental-Concert feierlichſt eingeweiht. In der erſten Abtheilung letzteren Concerts kam Beethovens C-moll-Sinfonie zur Aufführung. Der Effekt war außerordentlich, aber die Executirung auch eine vollkommen gelungene. Es wirken hier Kräfte zuſammen, die nicht blos dienen der Kunſt, daß ſie ihnen Brod giebt, ſondern die aus wahrhafter Liebe zu ihr Hand an das Werk legen. Jedem einzelnen Mitgliede ſah man es an, wie es, ſelbſt ergriffen von der Großartigkeit der Dichtung, auch die ganze Ideenfülle und Tiefe der Empfindung dem Hörer zu gleichem Wohlgefallen mitzutheilen ſich beſtrebte; es hatte ſelbſt Freude, innige Freude an der

Digitized by Google

Sache, und weil es Freude hatte, bereitete es auch wieder Freude. So gewährte mir diese Ueberzeugung einen doppelten Genuß, aber sie ward mir auch klar in der erhebenden Aufmunterung, welche jeder Hechingensche Hofmusiker bei seiner Leistung vor seinem gnädigsten Fürsten findet, dem die Musik offenbar noch mehr als ein bloßes Bedürfniß in der Stunde der Erholung, dem sie zum versöhnenden Mittelpunkte zwischen Himmel und Erde geworden zu seyn scheint. Einer großen Anzahl von Bewohnern Hechingens war der Zutritt zu dem Concerte gestattet, und wie sich allgemein eine freudige Rührung, ein tiefes Ergriffenseyn auf allen Gesichtern zeigte, in welches nur ein Zug des Dankes noch gegen den gnädigsten Fürsten für den verliehenen Genuß sich mischte, so war auch die Absicht des Letzteren erst vollendet, die Gemüther zu stimmen für die Segnungen des Schönen neben dem fruchtbringenden Guten in der That. Solche Richtung bewies auch die ganze übrige Anordnung des Concerts. Nach der Sinfonie folgte zur Eröffnung der zweiten Abtheilung, wie zur Erholung gleichsam von dem eben empfundenen tiefen Eindrucke, ein äußerst gefällig und dennoch künstlerisch nicht unwerth componirtes Divertimento für Violine über Motive aus der „Nachtwandlerin" von Täglichsbeck, der es auch mit eben so viel Geschmack als glänzender Fertigkeit auf seiner kostbaren Staduari vortrug, und dann ertönte von kräftigem Chorus der ätherreine, alle Unschuld des frommen Gemüths in himmelblauer Klarheit offenbarende Hymnus von Haydn „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" aus dessen „Schöpfung," wornach der erste Flötist der Capelle, Stettmeyer, Variationen für sein Instrument von seiner Composition auf eine Weise vortrug, die ihn wahrlich, wie ich schon einmal versicherte, als einen ausgezeichneten, als einen der ersten Meister auf seinem Instrumente bekundete. Nicht daß sein Ton blos rund, voll oder zart, rein, seine Fertigkeit außerordentlich oder präcis, seine Nuancirung geschmackvoll gewesen wäre: nein, es athmet aus seinem Spiele eine solch' reine und vollkommene Künstlerseele, eine solch' reiche Fülle von produktivem Talent, daß nur zu bedauern ist, daß er in seiner Jugend die Flöte, dieses steifste und kälteste unter allen Instrumenten, und kein anderes lebendvolleres und lebenkräftigeres Organ zu seiner vereinigten Offenbarung besten, was unverkennbar in ihm schlummert, wählte. Glücklicher darf in dieser Beziehung Dr. Oswald sich schätzen, der mit Anfang der dritten Abtheilung Russische Lieder, über welche Kummer eine Art von Fantasie schrieb, auf dem Violoncelle vortrug und zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigt, wenn die Zeit erst die ernste Weihe über das Talent ausgegossen haben wird, mit welchem die Natur ihn so reichlich ausstattete und das in dem 21jährigen Jünglinge sich schon mit dem üppigsten Flor entfaltet. Die Introduction zu „Ferdinand Cortez" von Spontini war die zweite Nummer in der dritten Abtheilung, und wenn der Alles leitende Capellmeister Täglichsbeck selbst für solche Tonwerke hinreichende Mittel aus einem reinen Dilettantenkreise von Sängern hervorzusuchen und mit den nöthigen Kräften auszurüsten versteht, so bedarf es wahrlich doch wohl keines Beweises mehr für die Vollendung seines Berufs und die Tiefe seiner Einsicht wie Ersahrenheit seiner Umsicht und Energie in der Entwickelung seiner Kräfte als Director, welche letztere ihren höchsten Glanzpunkt aber erreichen sollte in der Ouvertüre zu Webers „Euryanthe," womit das Concert schloß, und worauf die zahlreiche Versammlung noch einmal durch stürmischen Applaus ihren Beifall wie ihren Dank zu erkennen gab für den hohen Genuß, der ihr durch das Concert zu Theil geworden war, nicht umsonst aber dazwischen auch die schönsten Hoffnungen äußernd, welche das herrliche neue Local für die Zukunft hinsichtlich Hechingens Kunstleistungen bei der seltenen Unterstützung verspricht, die des Fürsten Liebe zur Musik dieser und auch wohl erwogenem Grundsatz zwar, nicht aus bloßer, durch Gewohnheit oder Natur erzeugter, Liebhaberei etwa, jeder Zeit angedeihen läßt. Wer sich des Heegend der Menschen versichert hat, darf gewiß seyn, mit der Richtung ihrer Denk- und Sinnesart bald leichtes Spiel zu haben; die Musik aber ist die Kunst, welche unmittelbar zum Herzen dringt, weil unmittelbar sie vom Herzen kommt, und daher unbestritten auch das kräftigste Mittel seiner Sicherung, wo die Thätigkeit des Verstandes zumal nur eine Richtung zum Guten und Wahren nehmen soll. Ich glaube, damit jenes Princip nicht unrichtig zu angewenieren. Mit mir wohnten noch viele Fremde jenem Einweihungsfeste in Hechingen bei: ich habe Bürgschaften von ihnen, die nicht leugen, daß sie mit gleichen Gefühlen denn ich, und die hier nur entfernt angedeutet werden konnten, den Ort verließen, wo so manche Beweise von den nachhaltigen Wirkungen uns geworden waren, welche eine vernünftige, aber immerhin liebevolle Kunstcultur auf ein Volk, auf die menschliche Gesellschaft zu bringen im Stande ist. Ohne einen gewissen Grad von Enthusiasmus geschieht nirgends in der Welt und in keinem Verhältnisse etwas vollkommen Gutes.

Schilling.

Ueber Erhaltung und Aufbewahrung des Fagotts und seiner Theile *).

So wie jedes Instrument, soll es in gutem Stande erhalten werden, eine sorgfältige Behandlung erfordert, so nimmt diese auch der Fagott in Anspruch. Nach jedem Gebrauche nehme man denselben auseinander, putze ihn mit einer zarten, eigens dazu gemachten Bürste von einem Federkiel, gieße das durch den warmen Luftstrom erzeugte Wasser sorgfältig aus, und lasse die Stücke, so aus einander genommen, zum austrocknen dergestalt offen liegen, daß die Luft gut durchstreichen kann. Auf diese Art verstickt (nach dem gewöhnlichen Ausdrucke) das Holz nicht. Deshalb muß man auch vermeiden, daß das Instrument an feuchte dumpfe Orten zu stehen oder zu liegen kommt,

*) Aus der demnächst bei Fr. Hofmeister in Leipzig erscheinenden neuen trefflichen Fagottschule von Reutlinger.

Digitized by Google

so wie es auch nicht an zu warmen Orten, weil alsdann ſich das Holz verziehen und krümmen könnte, aufbewahrt werden darf. Auch die andern Theile, in welche kein Waſſer kommt, ſo auch die Löcher, müſſen vom Staube gereinigt werden, weil dieſer, bei einer theilweiſen Verſtopfung derſelben, die Töne leicht unrein machen kann. Ein weiteres Conſervativ-Mittel, wodurch namentlich der Fäulniß des Holzes vorgebeugt wird, iſt das Einölen derjenigen Theile, welche beim Blaſen naß werden, und dieſe ſind der Flügel und die damit unmittelbar in Verbindung ſtehende eine Röhre des Stiefels. Es muß dieſes alle paar Monate geſchehen, und gereinigtes Rüböl ſammelt ſich das beſte dazu. Vor dem Einölen muß man alle Klappen abſchrauben, theils um die Beleberung, an welche kein Oel kommen darf, zu ſchonen, theils der Bequemlichkeit des Putzens ſelbſt wegen. Bei den alten Fagotten war es ſehr ſchwierig, die bei ihnen im Stiefel befindlichen beiden Korkpfröpfe, die man zum Behufe des Ausputzens und Einölens jedesmal hinausſtoßen mußte, nach dieſem Geſchäfte wieder gehörig einzupaſſen; die neuen Fagotte hingegen, bei welchen die Verbindung der beiden Röhren im Stiefel durch einen Schiebkanal bewerkſtelligt iſt, verurſachen dieſe Umſtändlichkeiten nicht. Vermittelſt dieſes Schiebkanals iſt es auch ein Leichtes, nach jedesmaligem Blaſen das in ihm geſammelte Waſſer auszuleeren, was beſonders in kühler Temperatur reichlicher in ihm ſich vorfindet und daher um ſo nothwendiger entfernt werden muß, und können die Röhren jedesmal leicht ausgeputzt und dem Durchſtreichen der Luft ausgeſetzt werden. Uebrigens muß noch bemerkt werden, daß man beim Einölen nur ſo viel Oel anwenden darf, als nothwendig iſt, das Holz blos davon zu befeuchten, zu viel Oel macht das Holz ſchwammig, erſäuft es gleichſam und benimmt ihm die zum Tone nöthige Elaſticität, die immer einen gewiſſen Grad von Sprödigkeit bedingt.

Das S muß man wenigſtens alle 14 Tage, je nachdem man viel bläſt, reinigen. Man kann ſich hiezu ein eigenes Bürſtchen machen laſſen, auf die Art wie man ſolche zum Reinigen der Tabakspfeifen hat. Warmes Waſſer iſt dazu am beſten, weil ſolches den Schleim beſſer auflöst, als das kalte. Im übrigen muß man das S möglichſt glimpflich behandeln; beſonders beim Einſtecken in den Flügel, wo es durch ein gewaltſames Einſtoßen, ſtatt des gelinden Hin- und Herdrehens, ſich leicht verbiegen und ſo ganz unbrauchbar werden könnte.

Eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit und ſchonende Behandlung nimmt auch das Rohr, dieſer ſubtilſte und zarteſte Theil am ganzen Inſtrumente, in Anſpruch. Nur in ſo fern und alsdann darf das ausgeputzt werden, als wenn ſich zu viel Schleim darin angeſetzt hat, und dann durch Eintauchen des breiten Theiles in Waſſer und gelindes Auswaſchen mittelſt eines Federbartes; denn gerade ein dünner Ueberzug von Schleim im Innern des Rohres macht den Ton weich und fett, im Gegenſatz zu jenem trockenen, heiſern Tone bei einem ganz neuen und friſch ausgeputzten Rohre. Abgeſehen von dieſem, den Ton verbeſſernden Schleimhäutchen, muß das Rohr doch vollkommen rein von allem Staube erhalten werden; das geringſte Stäubchen in demſelben, beſonders am Rande des ausgeſchliffenen Theiles macht den Ton heiſer und kreiſchend, worauf namentlich Tabakſchnupfer, zumal ſtarke Schnupfer, aufmerkſam ſeyn mögen, da es ihnen nicht ſelten begegnet, daß ein Stäubchen ihres Inſpirations-Pulvers in das Rohr fliegt und dieſes ganz inſtrumentalich inſpirirt. Da hilft nichts, bis das fatale Stäubchen aufgefunden und herausgenommen iſt. Nach dem Gebrauche hat man das Rohr jedesmal nur gut auszublaſen, um den größten Theil des darin befindlichen Waſſers zu entfernen, auch laſſe man es dann einige Zeit offen im Rohrbehälter liegen, damit es möglichſt ſchnell abtrocke, und nicht im verſchloſſenen Behältniſſe in feuchter eingeſperrter Luft erſticke und der Fäulniß unterliege, wodurch es ſeine Federkraft verliert.

Eine weitere Aufmerkſamkeit verdienen die Klappen, daß ſie immer in gutem Stande erhalten werden, d. h., daß ſie leicht ſpielen, gut ſchließen und feſt ſitzen, ſo daß ſie weder zu ſchwach noch zu ſtark ſind, in welchem letzten Falle ſie die Hand zu ſehr anſtrengen. Sie ſpielen leicht, wenn die Federn die gehörige Elaſticität, das heißt nicht zu viel und nicht zu wenig Federkraft beſitzen; feſt ſitzen aber die Klappen (was nothwendig iſt, wenn ſie gut und genau ſchließen ſollen), wenn ſie in ihrem Lager nicht wackeln und das Lager ſelbſt feſt auf das Holz aufgeſchraubt iſt. Wenn dem ungeachtet eine Klappe, wie der Techniker ſich ausdrückt, nicht leicht ſpielt, ſo iſt häufig der Umſtand Urſache davon, daß die Feder da, wo ſie auf das Lager drückt, ſich trocken gerieben hat, in welchem Falle ſie nur mit etwas Fett oder feinem Oel daſelbſt beſtrichen zu werden braucht. Das gute Schließen der Klappen hängt auch hauptſächlich von der guten Beleberung derſelben ab. Dieſe muß ganz beſonders rein erhalten werden, damit nicht Schmutz, Oel und dergleichen Dinge die genaue Bedeckung hindern. Außer dem muß man durchaus ſchonend beim Zuſammenſtecken und Auseinandernehmen des Inſtrumentes mit den Klappen umgehen, weil bei einer unvorſichtigen und rückſichtsloſen Behandlung ſie leicht beſchädigt werden, ſich krumm biegen u. ſ. w. — Endlich verdient noch eine Beachtung die gute Bewickelung der Zapfen am Flügel und der beiden Zapfen am Mittelſtücke; ſie muß feſt und gleichmäßig ſeyn, ſo daß die Zapfen gut in ihre Löcher paſſen und dieſe vollkommen, d. h. winddicht ausfüllen, ohne aber eine beſondere Kraft beim Einſtecken und Ausziehen in Anſpruch zu nehmen, zu welchem Behufe man von Zeit zu Zeit die Bewickelung etwas wenig mit Fett oder dergleichen beſtreicht. Hat ſie ſich abgenützt, ſo muß ſie erneuert werden, und man nimmt am ſchicklichſten dazu guten und feſten Zwirn, den man vorher mit Wachs beſtreicht. Insbeſondere hüte man ſich, das ſo übliche Befeuchten der Bewicklung mit Speichel nachzuahmen, was den Grund zur Fäulung der Zapfen legt; ſchließt die Bewicklung nicht gut, ſo muß mit Faden, nicht mit Speichel nachgeholfen werden.

Digitized by Google

Feuilleton.

Schon wieder haben wir den Tod eines höchst achtungswerthen Kunstgenossen zu betrauern: Joseph Wolfeam zu Töpliß starb am 30. September. Er war am 21. Juli 1789 in Dobrzan in Böhmen geboren, widmete sich dem Studium der Rechte, trieb indessen auch fleissig Musik, und als Drechsler in Wien und Kozeluch in Prag ihn in der Harmonielehre und im Contrapunkt unterrichtet hatten, versuchte er sich neben seiner Virtuosität auf dem Clavier auch als Componist, schrieb Lieder, Quartette, Tänze, Sachen für's Clavier, Cantaten ꝛc., ja von 1811 an war eine Zeitlang die Musik ihm sogar Beruf, und um seinen Unterhalt zu sichern, mußte er in Wien Unterricht darin geben. Dort schrieb er auch die Operette „Ben Haly." 1813 indessen kam er als Syndikus zu Theusing wieder in Staatsdienste. Als solcher schrieb er 1816 ein Requiem und 1817 eine große Messe und vier Quartette. Dann ward er Magistratsrath in Graupen und 1824 Burgermeister in Töpliß. Ungeachtet dieser sehr heterogenen Aemter vernachlässigte er die Kunst gleichwohl nicht, und seine Liebe zu derselben erkaltete nie. Er componirte die Oper „Alfred," die 1826 in Dresden aufgeführt ward, einige Possen, Lieder; ferner die Opern „der Normann in Sicilien," „Prinz Lieschen," „Bergmönch," „Schloß Candra" und „Wittekind." Er sollte auch einmal Capellmeister in Dresden werden, aber Reissiger lief ihm den Rang ab.

Nachrichten aus Paris zu Folge weiß man jetzt dort, wohin der bekannte Tonsetzer und Journalist Joseph Mainzer als Künstler gehört, und ist darüber nunmehr vollkommen einverstanden, in welcher Richtung sein Talent nur wirksam seyn kann. Am 10 d. M. ward nämlich im Theater de la Renaissance eine Oper von seiner Composition, „la Jacquerie," gegeben, und zur Verstärkung der Chöre hatte er einen Theil seiner Gesangzöglinge dabei verwendet, die bekanntlich alle der sogenannten arbeitenden Classe angehören: die Oper an sich gefiel so wenig, daß man eher wohl sagen dürfte, sie habe nicht blos nicht ge-, sondern sei ganz und gar durchgefallen; nur den supplirten Chören ward viel Lob ertheilt; und nun sagen die bösartigen Franzosen, um sich kurz und bündig auszudrücken, Mainzer sei blos zwischen Schustern und Schneidern ein Künstler, und wisse blos für Zimmerleute und Maurer zu componiren und zu schreiben! — ? — die böse Junge!! — — ? — —

Während die letzten Sitzungen der Academie der Wissenschaften zu Paris, trotz ihrer sehr interessanten Verhandlungen, nur ein äußerst dünnes Auditorium hatten, und selbst der Tisch der Mitglieder ungewöhnliche Lücken zeigte, war der Zudrang der Pariser zu der letzten Jahressitzung der Academie der schönen Künste am 5. October noch bedeutender als in früheren Jahren. Unter den anwesenden Academikern bemerkte man Raoul-Rochette, Letronne, Arago, Horace, Vernet, Delaroche, Caraffa, Cherubini und andere berühmte Namen. Die Sitzung begann mit einer von Boulanger, Zögling der Schule zu Rom, componirten Ouverture, welche beifällig aufgenommen wurde. Raoul-Rochette verlas hierauf als beständiger Secretär der Academie den Bericht über die Arbeiten der Pensionäre des Königs an der französischen Academie zu Rom. Dann wurden die üblichen Preise (in der musikalischen Composition zwei) vertheilt. Hiernach verlas der Secretär eine Notiz über das Leben und die Werke des Componisten Lesueur. Am Schluß der Sitzung ward eine Cantate von einem Zögling Lesueurs, Gonod, welcher den ersten Preis erhalten, gesungen. Der Berichterstatter des Journal des Débats bemerkt darüber, daß man unter dem sehr aufmerksamen Publikum keinen lebhaften Eindruck wahrgenommen habe. „Die Composition ist streng künstlerisch — sagt er — vielleicht ein bischen zu streng. Daß sie alle materiellen Erfordernisse der Kunst erfüllt, ist kein Zweifel, da ihr Verfasser gekrönt wurde. Ich glaube aber, ein großer Theil des Auditoriums hätte lieber etwas weniger Wissenschaft und desto mehr Feuer und Neuheit darin gewünscht."

Einem sehr interessanten Kunstwerke, wenn auch anderer als musikalischer Art, doch für den Musiker insbesondere von Wichtigkeit, sehen wir mit nächstem Jahre aus der Handlung F. Heckel in Mannheim entgegen. Es ist nämlich ein Bild, genannt W. A. Mozarts Verherrlichung, erfunden und gezeichnet von Professor J. Führich in Wien, und in Stahl gestochen von Ed. Schuler in Carlsruhe, und besteht in Folgendem. In einem architektonisch geschlossenen Raume sitzt Mozart (getreues Portrait) sinnend vor sich hinschauend, und im Begriff Harmonien aus seiner innersten Seele niederzuschreiben. Zur Seite steht ihm der Genius, den Liebling mit der Linken umschlingend, und seiner Arbeit die leuchtende Fackel haltend. Von der linken Seite naht die Muse und krönt ihn mit dem Lorbeerkranz. Hinter dieser Hauptgruppe, durch die eine Bogenstellung, sieht man in einem Garten im Mondschein eine fröhliche Gesellschaft, ohnfern eines Springquells: sein Plätschern, das Lispeln der Bäume, das träumerische Mondlicht und die Laue einer Frühlingsnacht, lassen das poetisch mystische, das Unerklärbare der Musik ahnen, welche unwiderstehbar, wie die Natur, den bessern Menschen zur Liebe und Bewunderung des Schöpfers stimmen.

In der andern Oeffnung zeigt sich eine hochernste Handlung: Trauerverhüllte tragen einen Todten zur Kirchengruft, „requiem aeternam dona ei Domine" ihm nachsingend zum Schauerklang der begleitenden Posaunen, deren erschütternder Ruf einst, auf Gottes Geheiß, die Todten auferwecken wird. Der Zwischenraum dieser Oeffnungen, oberhalb Mozart, stellt Cäcilia bei der Orgel sitzend dar — wie sie von diesem herrlichen Instrument und ihrem eigenen, seelenvoll, schönen und hehren Spiele abgelockt, durch des Meisters Requiem in heiliger Andacht, schauernd und entzückt, seinen Tönen lauschet.

Die das Ganze umgebenden Verzierungen deuten auf die Künste, besonders aber auf mehrere Opern Mozart's. Spielende und musicirende Kinder versinnlichen das Freundliche und Erheiternde manch anderer Werke desselben. Oberhalb im Schlußbogen sind durch abschreckende Gestalten, welche von Engeln zurückgedrängt werden, daß nichts Unreines dieses Heilige störe, die verschiedenen Leidenschaften und Laster angedeutet, welche Mozart so meisterhaft zu schildern wußte — und wie als Siegeszeichen hingesetzt des Schönen und Erhabenen über das Sinnliche und Gemeine. — Das ganze Bild wird 14 Pariser Zoll hoch und 11 solche Zoll breit. Die Namen seiner beiden Verfertiger bürgen auch wohl für sein vollkommenes Gelingen, und so erhalten wir denn ein neues schönes und würdiges Andenken an den großen Meister des „Don Juan."

Rossini hat sich bei seiner Durchreise von Neapel nach Bologna nur zwei Tage in Rom aufgehalten, aber alle Einladungen zu Festlichkeiten zurückgewiesen, weil ihn der Tod eines nahen Anverwandten in tiefe Trauer versetzt hat.

Am 18. Sept. wurde das Teatro grande in Triest mit Donizetti's Oper „Lucia di Lammermoor" eröffnet. Fräulein Caroline Ungher sang die Titelrolle. Sie ärndtete stürmischen Beifall. Für diese Bühne werden zwei neue Opern geschrieben. Die Componisten sind zwei Deutsche: Hr. O. Nicolay und Hr. T. Lickl.

Wer hat nicht in seinen jungen Jahren Oginsky's „Todtenpolonaise" gehört und von der schauerlichen Geschichte, die sie veranlaßt haben sollte. Es ist aber von alle dem nichts wahr. Herr A. Sowinski hat unlängst in der „Gazette musicale" einen Brief veröffentlicht, worin er dieses überall verbreitete Gerücht widerlegt. Der Componist jener Polonaise ist der erst im Jahre 1833 in Florenz in hohem Alter gestorbene Fürst Oginski, nicht allein als vortrefflicher Musiker, sondern auch als geistreicher polnischer Schriftsteller und Diplomat bekannt. Das musikalische Talent ist übrigens in der Familie Oginsky erblich.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 6. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 31. 31. October 1839.

Spontini

über den ersten Compositionspreis der Academie der Künste zu Paris.

II.

Bericht Spontini's

über die in jenem Reglement vorgeschlagenen Veränderungen etc.

(Schluß.)

2) Der Concurrent hat ein Gesangstück zu 5 oder 6 Stimmen zu componiren, beinahe immer concertirend, ohne irgend eine Begleitung, im freien Styl, im Kirchen- oder Theater Styl, mit Ausnahme des Canons als einer faden, eintönigen und beschränkten Composition. Der Concurrent soll sich in diesem Stück durch Erfindung, Styl, Melodie, Ausdruck und Harmonie auszeichnen, und man soll darnach beurtheilen können, ob er die Stimmen zu behandeln und zu führen versteht, ob er deren Natur und ihre Effekte auch ohne Hülfe einer Begleitung kennt.

Der Text zu dieser Composition wird ebenfalls durch das Bureau der Akademie auf dieselbe Art, wie bei dem Preisconcurs zu dem Chore, gegeben; und die Section der Musik schreibt nach der Wahl des Textes das Tempo, die Tonart und die annähernde Dauer dieses Stückes vor, welches gleich unmittelbar nach der Ouvertnre ausgeführt wird, um keine Zeit zu verlieren und nicht die Aufmerksamkeit des Publikums erkalten zu lassen.

Der Concurrent muß endlich eine Cantate zu 3 oder 4 Stimmen mit Orchesterbegleitung componiren, aber ohne die Stimmen zu decken, und muß darauf achten, daß man die Worte gut höre und verstehe, denn es ist Zeit, die ächte französische Prosodie wieder herzustellen, von welcher uns ein Gluck, Sacchini, Gretry u. s. w. so gute Vorbilder hinterlassen haben, und von welcher die sogenannte neue Schule gar Nichts mehr weiß. —

Der Genre dieser Cantate muß sich nach den Charakteren ändern, ausdrucksvoll, energisch, leidenschaftlich, melodiös, harmonisch und dramatisch seyn. Der Dichter muß mit Recitativen ein wenig mäßig, aber desto verschwenderischer mit Arien, Cavatinen, Solo's ꝛc. seyn, er muß bald ein Duo, Trio und Quartett bringen, und endlich ein immer concertirendes Ensemble bis an das Stretto, das die Cantate schließt.

Sollte es jedoch die Akademie vorziehen, so könnte man auch das vorhinbesprochene Gesangstück ohne Begleitung in der Mitte einschalten; aber in diesem Fall müßte die ganze Cantate zu 5 oder 6 Stimmen seyn; und dann kämen wenige Veränderungen in das Programm für den entscheidenden Concurs, welches bis jetzt gebraucht wurde. Wirklich, da die Ouverture, welche den Genre, die Situationen und die Gemälde der Cantate in einem Umrisse ausdrücken soll, die Stelle der unendbaren und Nichts bedeutenden gewöhnlichen Ritornelle eingenommen hat, so muß die Cantate unmittelbar darauf anfangen, nicht mit einem Recitativ, aber mit einigen Cavatinen, Arien und Solo's mit Dialog, mit sehr kurzen, eingeschalteten Recitativen; das Gesangstück zu 5 Stimmen ohne Begleitung käme dann in die Mitte als vollständiger Theil der Cantate, welche sogleich mit Dialog und concertirend wieder anfinge, bis an das Stretta Finale. In dieser wie in den vorigen Compositionen ist das gezwängte und kindische unisono aller Stimmen aufs Strengste untersagt, von dem man seit Bellini, der es aber nicht erfunden hat, einen unersättlichen und lächerlichen Mißbrauch machte.

Was die Ausführung der verschiedenen Compositionen der beiden Concurse betrifft, dem jetzigen Programme gemäß, welches ich die Ehre habe, der hochansehnlichen Akademie vorzulegen, so berufe ich mich auf die verständigen und gerechten Vorschläge, welche, in unserer vorletzten Sitzung, mitten in der Commission, in Bezug auf die ausführenden Zöglinge des königlichen Musik-Conservatoriums ausgesprochen wurden, indem ich ein ehrerbietiges Schweigen beobachte über die sogenannten unüberwindlichen Schwierigkeiten, welche der Ausführung aller Musikstücke des Concurses für den ersten Preis zu Rom von diesen (nämlich den ausführenden Zöglingen) entgegengesetzt wurden, obgleich solche nur einmal im Jahr statt hätte. Ich kann mich nicht überzeugen, daß es unmöglich seyn sollte, ausführende Zöglinge und Professoren des königlichen Conservatoriums zu Paris für einmal im Jahre zu gewinnen, was man mehr als 20 mal des Jahres von den Zöglingen und Professoren des kaiserlichen Conservatoriums in Mailand verlangt, welches wie das zu Paris organisirt ist, so wie von denen zu Wien, Prag. München, Brüssel, Neapel, von den Academien zu Rom, Bologna und andern Hauptstädten. Ich wünschte sogar, daß zu einem solchen Concurs, welcher lediglich im Interesse und dem Ruhm des Conservatoriums, wie des berühmten Director's und aller Professoren geschähe, welche ihren Zöglingen dadurch unter die Arme greifen und auf den Beifall derer Arbeiten stolz seyn sollten, ich wünschte, sage ich, daß alle diese Professoren und Zög-

Digitized by Google

linge bei diesem großen Fest, ein jeder nach seinem Talent, mitwirken, indem sie auf solche Weise ihren Schülern mit guten Beispielen vorangingen und denselben den Weg der Ehre und des Ruhms bezeichneten. Zu diesem Zwecke endlich schiene es mir auch gerecht und nöthig, von dem Gouvernement einen Befehl auszuwirken, im Augenblicke ihrer Aufnahme in das Conservatorium so wie von deren Eltern oder Pflegern zu unterschreiben, daß sie sich während der Zeit ihrer Erziehung, und noch 10 Jahre später, verpflichten, bei der Aufführung der Musik des Concurses für den großen römischen Preis mitzuwirken; so wie für einige andere Uebungen, die der Director als nöthig vorschlagen würde; daselbe sollte auch bei den Professoren, die von dem königlichen Conservatorium einen Gehalt beziehen, Statt finden, freilich nur in den seltneren Fällen der strengsten Nothwendigkeit.

Paris den 3. August 1839.

Spontini.

Kritik.

Der Shériff, komische Oper in drei Acten, gedichtet von Eug. Scribe, Musik von Halevy.

(Schluß.)

Dieses, obgleich nicht neue libretto (es ist der dritte Nachwandler, den Scribe auf die Scene bringt) schickte sich durchgängig zur musikalischen Behandlung. Herr Halevy feierte einen Triumph eigener Art, denjenigen der Neuheit, denjenigen, sich auf einem neuen Gebiete siegreich ergangen zu haben. Die Musik dieser Oper ist nimmer die eigentlich französische, sie ist, was wir in Meyerbeer's letzten Partituren, natürlich unter andern Bedingungen, irgendwo bemerkt haben, ein bewundernswürdiger Schmelz, wo sich die harmonische Tiefe der Deutschen, der unerschöpfliche Melodienreichthum der Italiener, mit jenen andern dramatischen und deklamatorischen Elementen vereinigen, die wir der französischen Schule, als eine ihr eigends zukommende Präregative zuerkennen. Das Werk hat daher einen ganz besondern Charakter, eine ganz eigne Physiognomie.

Die Ouverture des Sheriff ist trefflich abgetheilt, glänzend und kräftig instrumentirt. Man bsach in Zeichnung, umfichtig schattirt, tüchtig modulirt, ohne jedoch mit scholastischer Weisheit zu prunken, und feurig durchgeführt bis ans Ende. Wir haben selten noch eine schönere symphonische Vorrede zu einem dramatischen Werke gehört. — Die Introduction mit Chor ist effektvoll, energischen Ausdruckes, durchgehends wahr, ganz in der Stimmensphäre, ein breites fließendes Gewebe. Die Arie der Köchin (Mad. Damoreau) ist eine der bewundernswürdigsten Musiknummern, wie sie uns je in einer Partition vorgekommen. Wie einem in Erfindung und Rythmus neuen Thema verbarb der Componist seine angebornen Vocalisationsschwierigkeiten, die mit der außerordentlichen Stimmausdehnung, vom tiefen Alte bis in die höchsten Töne des Sopran's, schrerlich von einer andern Sängerinn als von Mad. Damoreau, für welche diese Rolle geschrieben, gesungen werden könnten. — Das Quatuor der Uhr ist originell und mit dramatischer Umsicht behandelt. Der zweite Act beginnt mit einem überaus frischen, anmuthigen Duett; eine jener seltenen musikalischen Arabesken, wie sich eine solche im Freischütz, die zwischen Agathe und Aennchen, findet. Keatt, die Köchin, rechnet und giebt sich mit Küchenangelegenheiten ab, daher ihr sylabischer, abgebrochner Gesang, Camilla denkt an ihren Geliebten, daher melancholische Weichheit, und diese anomalen Beschäftigungen zu einem Ganzen verbunden. Der komische Effect dieser Nummer, welche mit Meisterhand bearbeitet worden, ist durchaus fein und bewegt sich immer in den Schranken besten Geschmacks. Die hierauf folgende Romanze Camillens hat eine würdige Haltung, ihre Finalcadenz ist außergewöhnlich, ihr Gesammtausdruck lieblich und zart. Ein Duett, das nun folgt, ist weniger neu, allzutrüber Farbe und steht dem Fortschreiten der Handlung, durch seine Länge, im Wege. Das Finale des zweiten Acts im Gegentheil ist voll strudelnder Bewegung; die harmonischen Combinationen steigern die Aufmerksamkeit, welche bald dem Orchester bald den Stimmen zu folgen sucht, worun jedem seine Rolle zugetheilt, worvon jedes mit besonderer Umsicht bedacht worden war. In den Schlußgammen singt der Chor von Uluten nach Oben, während die Instrumente einen entgegengesetzten Gang befolgen. Eine Art Fuge, wovon der Componist mit viel Glück einen Gegengesang der Soprane losreimt, ist allen Beifalls werth. Uebrigens wachen in dieser Nummer einige Erinnerungen aus der Ouverture auf, was alles zusammen aus dem Finale eine der gelungensten, wohl die allergelungenste Nummer der Oper macht. Im dritten Act bemerken wir erst ein Trio hohen dramatischen Stylo; hierauf folgen die Couplets der Köchin über die Pantoffeln des Sheriff, ein Musikstückchen, mit welchem an Zierlichkeit, Feinheit, Zartheit wenig Anderes zu vergleichen wäre. Musik und Worte haben einen gleich einfachen, komischen und originellen Werth. Aeußerst sinnig ist die Scene des Sonnambulismus behandelt, wo das Orchester mit leichter und seltener Stimmeneinmischung eine Hauptrolle hat. Die Instrumentation ist nicht nur meisterlich durchgeführt, voll ganz eigenen, dem Umstand entsprechenden Aeußerungen, sondern sie ist auch voll neuartiger Harmonien, die auf die unerwartetste Weise aufeinander folgen.

Dieses neue großartige Kunstwerk Herrn Halevy's, von welchem für die komische Oper eine ganz neue Epoche beginnt, wurde, seiner ungeheuren musikalischen Schwierigkeiten ungeachtet, lobenswerth aufgeführt. Dem Künstler und Kenner gewährte das Anhören des Werkes einen herrlichen und wahrhaften Genuß. Andern, vielen, wird es unzugänglich seyn. Die Franzosen, ihrer Mehrzahl nach, können die eigentliche Musik noch nicht begreifen. —

G. Kastner.

Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhne:
Fantasie pour Cor à piston ou Cor de Bassetto et Pianoforte, composée et dediée à Mr. *Gallay*, premier Cor solo de la musique particulière du Roi et du theatre italien (wo?) par *Jacques*

***Mayer*, premier Cor de la Chapelle de S. A. S. le Duc de Nassau. Op. 5. Pr. 1 fl. 12 kr.**

Eine Erfahrung ganz eigener Art ſollte ich beim Anblick dieſer trefflichen Compoſition machen. Gleich die erſten Töne und Gänge der einleitenden Clavierbegleitung, noch mehr aber die ſchmelzende Melodie des folgenden Horn-Adagio's klangen ſo bekannt und vaterländiſch mir entgegen, daß ich darauf ſchwören mußte, die Compoſition wenn nicht öfter, doch einmal ſchon irgendwo gehört zu haben; nur wußte ich nicht wo? von wem? und wohin? damit. Endlich erinnere ich, daß der Muſikdirector Hr. Jgn. Lachner hier in Stuttgart mir unlängſt ein Duo für Horn und Clavier von ſeiner Compoſition vorlegte und zu hören gab; ich laſſe mir daſſelbe noch einmal geben, und — — ſiehe da, es iſt (die Druckfehler abgerechnet) von vorn herein bis hinten hinaus Note für Note dieſe Fantaſie des Hrn. J. Mayer, auch betitelt „Fantaſie," nur kurzweg pour Cor et Piano, und natürlich Manuſcript. Wie ſolche merkwürdige Uebereinſtimmung erklären!? — Hr. Lachner wird die beſte Auskunft darüber geben können, und ſo erfahre ich denn folgendes Hiſtörchen von demſelben. Als Hr. Mayer vor ohngefähr einem Jahre von München (ſeinem Geburtsorte) nach Biberich reiſt, um ſeine Stelle in der dortigen Capelle anzutreten, hält er ſich einige Tage hier in Stuttgart auf, beſucht Hrn. Lachner, und dieſer componirt ſchnell eine Fantaſie für Horn und Clavier, die Hr. Mayer, der keine Muſikalien bei ſich hat, in einer Soirée bei ihm blaſen ſoll. Zum Einſtudiren iſt keine Zeit mehr; doch Hr. Mayer bläſt ſeine Stimme ſofort ziemlich richtig — wie man ſagt — vom Blatte, und in ſeiner Freude darüber ſchruft Hr. Lachner dem jungen Virtuoſen das Werk handſchriftlich zum Andenken, als Quaſi-Stammblatt, nachdem er vorher indeſſen eine ſaubere Abſchrift für ſich hat davon nehmen laſſen. Hr. Mayer dankt pflichtſchuldigſt für die freundliche und zugleich ehrende Gabe, und läßt nun — ſie als ſeine Compoſition und unter obem vollſtändig gegebenem Titel eleganteſt drucken, nicht gedenkend vielleicht, daß Herr Lachner ſeine bis zur Improviſation ſchnell entſtandene herrliche Tondichtung auch anderen Muſikfreunden noch mittheilt und gelegentlich zu hören giebt, durch die dann der Betrug leicht entdeckt werden könnte, und augenſcheinlich auch nicht fürchtend, daß Hrn. Lachner ſelbſt das gedruckte Exemplar ſeiner Compoſition zu Geſicht kommen würde. — Das die Geſchichte dieſer neuen Erſcheinung in der muſikaliſchen Literatur, die wir einfach und wahr erzählen wie ſie iſt. Ob Hr. Lachner es bei dieſer bloßen thatſächlichen Erzählung belaſſen wird oder nicht, ſteht bei ihm: uns lag nicht mehr ob, und über die Compoſition ſelbſt haben wir nur noch einmal die Verſicherung zu wiederholen, daß ſie eine ſehr gefällige, melodien- und gefühlsreiche Gabe iſt, durch deren Vortrag jeder nur einigermaßen gewandte und geſchmackvolle Horniſt die unfehlbarſten Triumphe und mit weit tieferer Wirkung ſolche zwar feiern wird, als durch viele andere, mit ungleich mehr Schwierigkeiten ausgeſtattete Compoſitionen, die ihrem Inſtrumente, dieſem allein den einfachen, tiefgefühlten Geſange gewidmeten Tonwerkzeuge, aber niemals ſo angemeſſen und naturgetreu gehalten wurden als jene es unleugbar iſt. Bedauert muß dabei werden, daß Hr. Mayer die flüchtige Handſchrift des Hrn. Lachner nicht beſſer leſen konnte, und ſo allerhand kleine Fehler ſowohl in die Noten ſelbſt als in die wörtlichen Vortragsbezeichnungen durch ſeine Abſchrift brachte. Hätte er lieber der Verlagshandlung gleich Lachners eigenes Manuſcript mitgetheilt: vielleicht hätte der Lithograph oder Drucker beſſer das Richtige aus den Undeutlichkeiten herausgefunden als er.

Schilling.

Correspondenz.

London den 30. Sept. 1839.

Sie werden mich, mein Herr! ſchon für einen läßigen in Erfüllung der Pflicht gehalten haben, die mir das gütige Vertrauen Ihres Vereins auferlegte. Erlauben Sie mir, daß ich Ihnen in dieſer meiner erſten Mittheilung vor Allem meine innige Bewunderung der Pläne und Abſichten des Vereins ausdrücke, die ſich wohl in den wenigen gewichtigen Worten zuſammen faſſen laſſen: Unſere Kunſt, ihre erhabenſten Gegenſtände und ſchönſten Intereſſen — nicht die Kunſt einſach mit Rückſicht auf Deutſchland, Italien oder England betrachtet — ſondern allgemein, wo immer man ihre Macht fühlt und ihre Forderungen anerkennt. Von dieſem Geſichtspunkte ausgehend, werden ſich die Muſiker aller Länder für eine weit verzweigte Verbrüderung achten, die, verſchiedene Sprachen ſprechend, von verſchiedenen Einflüſſen beherrſcht, nach verſchiedenen Gegenſtänden zielend, doch von einem gemeinſchaftlichen brüderlichen Bande umſchlungen iſt.

Mein Stillſchweigen iſt bis jetzt theilweiſe eine Folge des Mangels an muſikaliſchen Ereigniſſen in England geweſen, die ich für wichtig genug halten durfte, um einen Raum in Ihrem Journal einzunehmen. Vielen von Ihren Leſern wird es ohne Zweifel nicht unbekannt ſeyn, daß die Art und Weiſe, wie man hier Muſik treibt, ſehr von der in Deutſchland abweicht. Nur höchſt ſelten ereignet es ſich, daß ein Mann aus den gebildeten Ständen ein Inſtrument ſpielen oder ſingen lernt, und die muſikaliſche Erziehung unſerer Damen beſchränkt ſich hauptſächlich auf Clavierſpielen und Lieder-Singen. Man darf beinahe die Engländer als Nation für muſikaliſch ungebildet anſehen. Vocal- und Inſtrumental-Muſik muß ihnen von bezahlten Muſikern geboten werden; ſie haben ſich die Eigenſchaft nicht erworben, dieſe Kunſt als geſellſchaftliche Uebung oder Unterhaltung zu treiben. Die Geſchichte der Muſik in England iſt die Geſchichte der Italieniſchen Oper, weniger leitender Concerte und der Muſikfeſte in den Provinzen. Die letzte Saiſon in London war ganz beſonders unfruct-

Digitized by Google

dar an Neuigkeiten und Interesse. So lange die Italienische Oper von Sängern wie Persiani, Grisi, Tamburini, Lablache, unterstützt wird, muß sie die Menge gewaltig anlocken, da diese mehr von einer vollendeten Entwickelung der Gesangskunst und einer vollkommenen Meisterschaft in ihren Schwierigkeiten, als durch wirkliches Verdienß in der Composition einer Oper angezogen wird, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie Jenes zu schätzen vermag, Dieses aber zu verstehen durchaus unfähig ist. Während der letzten Saison ist nur eine neue Oper gegeben worden, und diese war nur dem Namen nach neu, denn alle Opern von Donizetti sind am Ende nur ein risacimento derselben Ideen.

Das Ansehen, in welchem unsere Philharmonische Gesellschaft steht, ist in Deutschland bekannt; es läßt sich auch wohl von ihr behaupten, daß sie von deutschem Futter lebt. Wir nehmen besondere Rücksicht auf diese Gesellschaft, weil sie uns ihre trefflichsten Instrumental-Compositionen vorführt. Es ist für uns die Citadelle, in welcher sich classische Musik verschanzt und allen Thorheiten und Frivolitäten des fashionablen Beifalls und der, aus der Mode des Tages entsprungenden, Liebhabereien Trotz bietet. Es ist der einzige Platz, wo unsere besten Instrumentalisten zusammentreffen und wirken, und deßhalb auch der einzige Platz, wo man die Sinfonien von Haydn, Mozart, Beethoven und Spohr in vollendeter Darstellung hören kann. Aber die Philharmonie-Concerte werden von der vornehmeren englischen Welt weder besucht noch unterstützt. Nicht mehr als 6 von unseren Adeligen findet man auf der Subscribenten-Liste, und von diesen wohnt der Herzog von Cambridge den Productionen am regelmäßigsten bei. Uebrigens brachten uns die Philharmonie-Concerte der letzten Saison durchaus keine Neuigkeit; sie bestanden in einer reinen Wiederholung derselben Sinfonien und Ouverturen, die wir viele Jahre hinter einander gehört haben. Unser Auge ist nach Ihnen gerichtet (und ich hoffe nicht vergebend) — von Ihnen erwarten wir eine frische Zufuhr musikalischer Stoffe, die uns während der nächsten Saison Nahrung bieten sollen. Da diese Concerte unter der Leitung von Instrumentalisten stehen, so wird die Vocal-Musik nur wenig berücksichtigt und geachtet, was allerdings als ein Mangel erschrinen muß, welchem abgeholfen werden sollte, denn es ist kein Grund vorhanden, die Interessen eines Zweiges der Kunst nicht mit eben so viel Eifer und Umsicht zu fördern, als die des andern.

Es sei mir vergönnt, unter anderen Gegenständen von Interesse für die Kunst dieser Hauptstadt meine eigenen Arbeiten, als die des Professors der Kunst im Gresham Colleg mit Bescheidenheit zu berühren, ich erlaube mir dieses zu thun, weil ich die einzige Person in England bin, der die Aufgabe gestellt ist, öffentliche Vorlesungen über unsere Kunst zu halten. Gresham Colleg ist im J. 1592 von Sir Thomas Gresham gegründet worden, und es ist die Pflicht eines jeden Professors, dem Publikum zu bestimmten Zeiten Vorlesungen zu halten. Jedermann ist es gestattet, diesen unentgeltlich beizuwohnen. Kürzlich habe ich 9 Vorlesungen über die Musik der früheren italienischen Meister Palestrina, Morales, Giovanelli, Croce und ihre Zeitgenossen gehalten, und habe auch eine Auswahl von den Vocalwerken (hauptsächlich Mardigalen) dieser erhabenen, gegenwärtig in England wenig bekannten, Componisten veröffentlicht.

Das musikalische Ereigniß von größtem Interesse in diesem Jahre hat vor Kurzem stattgehabt; ich meine den Besuch, den unser berühmter Präsident in England gemacht hat, um die Aufführung seines Oratoriums „des Heilands letzte Stunden," bei dem Musikfeste in Norwich, zu leiten. Dieses Fest, welches je im dritten Jahre gehalten wird, ist im J. 1824 gegründet worden, und es war meine Aufgabe, so oft die Feier derselben wiederkehrte, die Musik zu wählen, welche ausgeführt werden sollte, und die Gesellschaft umzuwerben, die 420 Stimmen und Instrumente zählte. Morgens fanden drei religiöse und Abends drei vermischte Concerte statt, welche alle in demselben Raume gegeben wurden, nämlich in der Stadthalle, einem geräumigen, hohen und zu diesem Zwecke ganz geeignten Gebäude. Hier hatte ich im J. 1830 zuerst das Glück, meine Landsleute mit Dr. Spohrs Kirchenstücken durch die Aufführung seines Oratoriums „die letzten Dinge" und sofort seines „Vater Unser" bekannt zu machen. Als ich meine Ernennung zum Conductor bei dem jüngsten Musikfeste in Norwich erhielt, war es mein sehnlichster Wunsch, meinen hochgeschätzten Freund zu veranlassen, dem Feste beizuwohnen und sein letztes Oratorium zu leiten. Er entsprach gütigst meinen Wünschen und der einstimmigen Aufforderung des Verwaltungs-Ausschusses. Viele Jahre sind vorübergegangen seit Spohrs früherem Besuch in England. Ich brauche nicht zu erwähnen, wie sich sein Ruf als Componist ausgedehnt, und welch' weiten musikalischen Horizont sein Genius beherrscht hat. Eine neue Generation von Sängern und Instrumentalisten ist erstanden, die ihn längst kannten (und folglich auch bewunderten), aber nicht persönlich kannten. Sie mögen sich daher leicht denken, von welch' hohem Interesse sein letzter Besuch für alle Männer vom Fach und für alle Liebhaber der Kunst war. Das Musikfest in Norwich fand den 17., 18., 19. und 20.-Sept. statt. Das Hauptstück für die Aufführung am ersten Morgen war „Israel in Aegypten," das Meisterwerk von Händel; da aber dieses Oratorium nur aus 2 Acten besteht, und es gebräuchlich ist, 3 aufzuführen, so begann das Fest mit einer Auswahl von verschiedenen Compositionen. Das erste Stück war das „Jubilate" von Purcell aus D, geschrieben im J. 1692. Ich war sehr erfreut, unsern verehrten Gast mit einem von den Werken bekannt machen zu können, die dieser große Meister, ich möchte sagen, der größte musikalische Geist erschaffen hat, der aus England hervorgegangen ist, dessen außerordentliche und vielseitige Talente aber, wie ich glaube, in Deutschland nur wenig bekannt sind. Es wurde dann eine von Palestrina's majestätischen Motetten von 20 Stimmen nur mit Begleitung der Orgel gesungen. Eine Motette von Haydn bildete den Schluß dieses Actes. Dann folgte „Israel in Aegypten." Dieses große Werk ist in England nur selten ganz aufgeführt worden, theils wegen des schwachen Charakters seiner meisten Solopartien,

Digitized by Google

theils weil sich die Chöre beinahe ununterbrochen folgen. Um einer Einwendung zu begegnen, welche die Aufführung des Oratoriums hätte verhindern können, wählte ich vier Arien und ein Duett von verschiedenen italienischen Opern von Händel, und paßte sie den mit der Geschichte des Oratoriums im Zusammenhang stehenden Schrift-Worten an. Die Bemerkung erscheint hier nicht als überflüssig, daß der Styl von Händels dramatischen- und Oratoriums-Arien große Aehnlichkeit hat; in beiderlei Beziehung hat er sich nach den besten italienischen Componisten seiner Zeit gerichtet; es war deshalb auch in Folge dieser eingelegten Arien durchaus keine Ungereimtheit wahrnehmbar.

Am zweiten Morgen wurde Spohrs Oratorium unter dem Titel „Calvary“ aufgeführt. Ich werde nicht so unbescheiden seyn, deutschen Lesern eine Kritik dieser erhabenen Composition aufzudringen, sondern mich damit begnügen, die von der Aufführung hervorgebrachte Wirkung zu beschreiben. Ihren Lesern ist es vielleicht bekannt, daß gegenwärtig unter uns eine fieberhafte Aufregung in Hinsicht auf Religion in hohem Maaße sich kund giebt, und eine gewisse Partei fanatischer Menschen, sowohl innerhalb als außerhalb der Landeskirche, bezeichnete die Aufführung des Oratoriums als eine Gottlosigkeit. Es erscheint dieses kaum als glaublich, verhält sich aber doch so. In den Nachrichten der „Times“ über diese Aufführung ist ganz richtig bemerkt: „daß ein solcher Versuch nicht ungeeignet ist, beweisen wir durch die Wirkung, die er auf unser eigenes Gefühl hervorbrachte, und wir gestehen, daß keine, wenn auch noch so glühende Beredsamkeit, kein Zauber der Partei-Sprache, keine Unterstützung, die von verwandten Künsten erstellt worden ist, mit so mächtigem Erfolge in unserer Einbildungskraft das erhabene und rührende Interesse zu verwirklichen wußte, welches die schauervolle Scene der letzten Stunden des Heilands in sich schließt.“ Die Wirkung dieses außerordentlichen Werkes auf das Gefühl ist mächtiger, als wir beschreiben können. Wir vergessen den Musiker und seine Kunst. Beide werden von der Erhabenheit des Gegenstandes verschlungen. Dieser erfüllt und überwältigt den Geist, ruft den Tribut ungezwungener Thränen hervor, zwingt uns, mit der unerschütterten Treue des Johannes, mit Maria's frommer Liebe zu sympathisiren. Hier giebt es keine kalte musikalische Kritik, kein Fragen und Berechnen: „müssen wir dieses bewundern, und ist Spohr in der That der große Componist, den wir gehört haben?“ Auf den Gesichtern der unermeßlichen Menge, die sich in der Halle drängte, erblicken wir die unzweideutigste Anerkennung für Spohrs Genie. Hunderte gerflossen in Thränen, und die tiefe, athemlose Stille, welche von Anfang bis zu Ende in der Versammlung herrschte, gab Zeugniß von dem innigen Mitgefühl, von welchem alle Anwesenden ergriffen waren. Die Haupt-Gesangspartieen waren folgendermaaßen besetzt; Maria — Madame Stockhausen. Weibliche Jünger — Miß, Birch und Miß Hawes; Johannes — Herr Hobbs; Petrus — Herr Balfe; Judas — Herr Philippe; und es freut mich, hiebei der ausgezeichneten Leistungen dieser Sänger erwähnen zu können, welche als unsere ersten Künstler in ihren bezüglichen Wirkungskreisen glänzen — Am folgenden Tage wurde der „Messias“ aufgeführt — doch es erscheint mir überflüssig, von diesem allbekannten Oratorium zu sprechen.

Bei den Abend-Concerten kamen noch Signora Persiani und Signore Tamburini zu den andern großen Sängern. Die Dame Persiani zeichnete sich vorzüglich durch den bewundernswürdigen reinen Styl aus, in welchem sie verschiedene Mozart'sche Arien sang. Es kamen sofort Arien- und Ensemble-Stücke von Spohr und Weber zum Vortrage, und ebenso Arien und Chöre von den gefeiertesten dramatischen Componisten Englands, von Locke und Purcell bis Bishop. Unter diesen war das anziehendste Stück die Musik zu Macbeth, componirt im J. 1671 von Matthew Locke, welche auf der Bühne aufgeführt wird, so oft man den Macbeth giebt. Ich entnehme den „Times“ die Erzählung von Dr. Spohrs ersten Erscheinen in Norwich. „Aller Augen waren erwartungsvoll nach dem Orchester gerichtet, und als nun unser berühmter Gast erschien, wurde er von der versammelten Menge mit begeistertem Beifall begrüßt. Vor dem Beginnen seines Concertes trat die tiefste Stille ein. Er hatte seinem Werk den Titel „Sonst und Jetzt“ gegeben, womit er wohl seine Absicht bezeichnen wollte, den Contrast der alten Schule der Composition für die Violine mit der gegenwärtigen Zeit in das Licht zu setzen.“ Spohrs Geist spricht mächtig und unmittelbar aus seinem Instrument. In allen seinen andern Compositionen wirkt er durch Agenten, durch Sänger und Instrumentalisten, welche seine Ideen mit mehr oder minder günstigem Erfolge fühlen und verkörpern; aber in seinem Concerte spricht er selbst, und die erhabene Schönheit seines Geistes glüht in der Sprache seines Instrumentes. Als die römischen Kritiker ihn hörten, sagten sie „Canta il Violino di Spohr.“ Kann man wohl seinem Talent ein trefflicheres Zeugniß geben. Sein Instrument geht so sehr zu Herzen, als der schönste Gesang. Die Vollendung in Bogen und Finger, alle Wunder der Execution, so groß sie auch seyn mögen, sinken im Vergleich mit der wundervollen, herrschenden Gewalt des „mens divinior.“ Am folgenden Abend erwies Spohr seinem Freunde und ehemaligen Schüler Blagrave (der jetzt für unsern ersten Violinspieler gilt) die Ehre, mit ihm sein Concertante in A zu spielen.

Der Erfolg des Festes war in jeder Beziehung ein siegekrönter. Es hat sich sein Ruf als erste Provincial-Musik-Versammlung im Königreich gegründet, und die Gegenwart unseres berühmten Präsidenten hat eine Begeisterung hervorgerufen, welche höchst wohlthätig auf unsere Kunst wirken muß. Ich hege die freudige Hoffnung und spreche sie hier aus, es möge Spohrs letzter, leider so kurzer Besuch in England so angenehm für ihn gewesen seyn, ihn zu veranlassen, denselben bald zu wiederholen.

Ihr

Edward Taylor.

Digitized by Google

Paris, October 1839.

Sie werden jetzt oft den Namen Danjou in unseren musikalischen und unmusikalischen Journalen lesen, als Berichterstatter, Kritiker und in welch' noch anderer Eigenschaft. Es wird Sie interessiren, etwas Näheres über den jungen Mann zu erfahren. Friedrich Danjou, so heißt er vollständig, geboren im Junius 1812, erhielt seinen ersten Unterricht in seiner Vaterstadt Paris. Im 16. Jahre erst fieng er, unter Marriques Leitung, das Studium der Harmonie an, womit sich Clavierübungen verbanden. Nachdem er während einiger Zeit eine Organistenstelle verwaltet, erhielt er auf der königlichen Bibliothek eine Anstellung. Seiner neuen Beschäftigung zu Folge ward es ihm möglich, ein Werk les archives curieux de la Augloire de France zu veröffentlichen, das bis jetzt schon zum 2ten Band herangerückt ist. Mitunter nahm er thätigen Antheil an mehreren öffentlichen Blättern, wie am Journal de Paris, an der Revue musicale, am Dictionnaire de la Conversation, an der Chronique de Paris u. s. w. Die Gazette musicale zählt heute D. zu ihren thätigsten Collaboraten. Während einiger Zeit redigirte er die Encyclopädie du XIX siècle, legte aber dies Amt beim 8ten Bande der Veröffentlichung nieder. Als er im Jahr 1832 an der Kirche St. Eustache die Organistenstelle erhielt, ließ es sich hauptsächlich angelegen seyn, den katholischen Kirchengesang zu verbessern, indem er Note für Note die ganze Liturgie vierstimmig setzte, eine Arbeit, die mehr als 800 Seiten in sich faßt. Auch veröffentlichte Danjou unter dem Titel „Repertoire de Musique religieuse" eine Sammlung der besten Stücke alter Meister mit Orgelbegleitung. Unter der Presse sind 1) eine große Methode über Harmonie, Kontrapunkt und Improvisation in Bezug auf die Orgel, 2) ein Traité sur la valeur comparée des Monnais à diverses époques." — In Arbeit ist: Histoire des églises de Paris.

G. Kastner.

Heinrich Montan Berton.

Dieser in den Annalen der französischen Musik so oft genannte Künstler, Theoretiker und Lehrer, und von dem gleichwohl noch nirgends zuverlässige Lebensnachrichten gegeben worden, auch wohl nicht gegeben werden konnten, ist 1766 zu Paris geboren. In seinem zwölften Jahre schon verlor er seinen Vater, einen ausgezeichneten Musiker, der damals die Stelle des Directors der großen Oper vertrat. Dieser mächtigen und einflußreichen Stütze beraubt, erhielt die Waise einen Jahresgehalt und wurde als Surnuméraire ins Orchester der königlichen Singacademie aufgenommen. Im 14. Jahre spielte er das Violinsolo in dem Ballet Mirza und ärndtete reichhaltiges Lob. Durch diesen Beifall ermuntert und angetrieb strebte B. nach einer gewichtigern Anerkennung seines Talentes; er unternahm ausgedehntere dramatische Scenen, unterlegte dieselben, weil damals die Compositionslehre in Frankreich nur das Eigenthum einiger Wenigen war, den Hrn. Granier und Fey, wovon der Eine als Unterdirector der Andere als Capellmeister an der Oper angestellt war. Die strengen Richter hätten wohl den jungen Anfänger mit der Erklärung, daß sein Zeug nichts nütze sei und daß sie ihm riethen, sich ferner ähnlicher Arbeiten zu enthalten, abschrecken können, wenn er nicht den Drang, die Ueberzeugung gefühlt hätte, daß er dennoch componiren müsse, daß er dennoch in sich ein heiliges Feuer trage. Er ließ sich demnach nicht entmuthigen, und als endlich (1784) eine berühmte Sängerin an der großen Oper den jungen B. einem Sacchini empfohlen hatte, schrieben dem Künstler auf einmal viele Hindernisse aus dem Weg geräumt worden zu seyn. Der Verfasser des Oedipus zu Kolonna untersuchte den ihm vorgezeigten Erstlingsversuch, B's Tamant à l'epreuve, eine zweiaetige, ganz nach einer damals Aufsehen erregenden Arbeit Froscatana's, eingerichtete Oper, wornach er ohne Anstehen „seinem kleinen Freunde" eine glänzende Zukunft vorher verkündigte. Es erschienen nun le premier navigateur, Oper in einem Acte, und les pronupes de marianges, in 2 Acten, als der Künstler unversehens schnell seinen Beschützer Sacchini verlor und der große Vorhang aufgerollt wurde, hinter welchem eine blutige Reihe langer Grenelthaten sollten verübt werden. Wie sich in solchen Umständen, besonders anfänglich, die Geister freier regen, bewaffnete sich auch B., und richtete sich hauptsächlich gegen den religiösen Fanatismus damaliger Zeit und gegen die Heuchelei klösterlicher Aufsätzen; er gab seine rigueurs du Cloitre, wovon der Chor: „Ah! qu'el scandale abomi noble, qu'el des honneur pour le convent" in Frankreich eine große Berühmtheit erhalten. Folgende Arbeiten, wie le nouveau d'Assas, Viala, und Tyrthée, geben uns von den Bewegungen Kunde, welche der damalige Nationalcinfluß auf den Künstler machen sollte. Eines politischen Decrets zu Folge mußte er sich eilends flüchten, verbarg sich bei seiner Schwiegermutter, Frau Dufresnoy, verfertigte mit ihr Charles II., und kehrte, nachdem ein Kaffejunge den Bürgersinn des Musikers beim Revolutionstribunal in seinem Lichte gezeigt hatte, nach Paris zurück. Von nun an beschäftigten ihn ununterbrochene Kunstforschungen; eine Oper Montano et Stéphanie, auf welche Grétry zu Gunsten seines jungen Collegen verzichtete, sollte, im Wettstreit mit, Ariodant," wozu Méhul die Musik schrieb, verfertigt werden. Beide Opern waren aus Ariost gezogen und behandelten ungefähr denselben Gegenstand. Der Wettstreit begann, die Kempen waren jung, rüstig, geschickt — Montano siegte. Auch ist dieß ein Werk, welches sich durch geschickte Scenerie, durch Lebendigkeit, durch dramatischen Werth aufs Rühmlichste auszeichnete. Bis jetzt hat die komische Oper in Paris wenig ähnliches gegeben, und doch ist das Werk, wenn wir die musterhafte Arie ausnehmen, womit es beginnt, beinahe gänzlich vergessen. Dürften wir in ein näheres Ausjählen der Einzelnheiten eingehen, so ließe sich die Arbeit gewiß würdiglich anpreisen. Welch eine finstere, geheimnißvolle, grausenhafte Poesie liegt nicht über dem Finale des ersten Acts. Die Violoncelli verkünden die Wuth und Eifersucht, wovon

Digitized by Google

Montano's Gemüth übersprudelt. Der Sang der Vermählungsfeier ist edel und voll religiöser Weihe. Das Finale des zweiten Acts ist durchaus würdevoll. Die Leidenschaften stürmen umher mit ihrer manchfachen Intensität; der Zorn hat Maaß und Ziel, die Drohungen spielen harmonisch durcheinander. Ergreifend ist die Stelle wo Stephani von ihrem Vater verflucht wird, man könnte nicht mit mehr Wahrheit die Angst, die Herzensangst des armen Mädchens schildern, als es die chromatischen Gänge der Flöte thun, die wie ein Geniusstrahl durch das Orchester zucken. Ueberdieß empfiehlt sich dies Werk durch Einheit, diese so anempfehlenswerthe Eigenschaft, welche den neuern Komponisten so sehr mangelt. Einige Monate vor der Aufführung der Oper hatte sich B. gezwungen gesehen, sein Klavier zu verkaufen, um den nöthigen Nahrungssorgen Stich zu halten. Noth jedoch thut dem Künstler weniger weh, als nicht Anerkennung seines Werthes. So litt B. auch eine geraume Zeit, und als es ihm endlich unmöglich schien, ein ordentliches Libretto zu bekommen, das ihm den Eingang in die große Oper verschafft hätte, setzte er sich selbst nieder, und schrieb seinen Ponce de Leon, der, nachdem er von dem richterlichen Rathe der Comédie française angenommen worden war, bald nachher, unter einer glänzenden Vorstellung, in der Oeffentlichkeit bekannt wurde. Auf dies folgte le délire, ein melancholisches, düsteres Werk, welches im Herzen unvergeßliche Spuren zurücklößt, wie ein Werther von Göthe, wie ein René oder Atala von Chateaubriand. Gavaudon, der die Hauptrolle hatte, begab sich deswegen nach der Irrenanstalt in Charenton, um dort seine sämmtliche Rolle dem natürlichen Wahnsinn abzulernen. Aline, eine andere Oper, kam bald nachher, konnte wegen des Modetextes lange nicht aufgenommen werden, wurde endlich in 12 Tagen einstudirt und in die Scene gesetzt, und erhielt nichtsdestoweniger einen durchaus glänzenden Erfolg. Die meisten Nummern des gediegenen Werkchens haben eine allseitige Popularität erlangt. Im Jahre 1806 trat B. Spontini die Directorenstelle der italienischen Oper ab, um an der königlichen Singeacademie Vorsteher des Gesangunterrichtes zu werden. 1815 wurde er sodann ins Institut de France aufgenommen, von wo er ein Jahr nachher, um seine Anhänglichkeit an den Kaiser zu büßen, ausgestrichen wurde. Durch diesselbe Verordnung verlor er seine Stelle an der Oper, sein Oberaufseheramt, seinen Kapellmeistertitel, denjenigen als Lehrer am Konservatorium. Hieher kehrte er jedoch nach Meyuals Tod zurück, und nachdem sich nach und nach die politischen Wallungen gelegt hatten, erhielt er auch seine alten Aemter zurück. Durch das bisher Erwähnte haben wir schon von der manchfachen Thätigkeit Proben gegeben, wovon Bs. Leben so reich war; wir müssen hieza noch folgende Werke zählen, die alle, mehr oder weniger eine Schöpfung des Augenblicks und der Umstände, doch nicht mit Oberflächlichkeit übergangen werden dürfen. Sie enthalten übrigens die wahren Elemente französischer Musik, welcheiten daher aber auch, vielleicht aus Geschmacksache, und konnten sich nicht völlig in Jugendstiefe erhalten: Cora et Alonzo, 3 Acte (für die große Oper); les Brouilleries, 3 Acte; les deux Sous-Lieutenans, 1 Act; le Souper de famille, 2 Acte; l'amour bizarre, ein Act; le concert interrompu, ein Act; le Vaisseau amiral, ein Act; Délia et Verdican, ein Act; le Chevalier de Senanges, drei Acte; François de Foix, drei Acte; Le dénoûment malheureux, ein Act; la fête de Meudon, ein Act; Ninon chez Madame de Sévigné, ein Act; Valentin, drei Acte; Féodor, ein Act; les maris garçons, ein Act; le Charme de la voix, ein Act; Virginie ou les Décemvirs, drei Acte; la mère et la fille, drei Acte; les Créoles, drei Acte; les petits Appartemens, ein Act; les deux Mousquetaires, ein Act. — In Verbindung mit anderen Komponisten ließ Berton folgende Opern aufführen: Belizaire, drei Acte; Echo et Narcisse, zwei Acte; la Victime des arts, ein Act; le Congrès des rois, drei Acte; les deux Rivaux, drei Acte; l'heureux Retour, Ballet, zwei Acte; la naissance de Mars, drei Acte; le laboureur chinois, ein Act; Blanche de Provence, drei Acte; Pharamond; drei Acte: la Marquise de Brinvilliers, drei Acte, l'Enlèvement des Sabines, et l'enfant prodigue, zwei Ballete in 3 Acten, wovon er allein die Musik komponirte. — Auch für die Kirchenmusik war B. thätig, hievon zeugen: eine Requiemsmesse; ein O Salutaris, dreistimmig; zwei Messen; ein Te Deum, aus Chor, Solos und Orchester; eine dreistimmige Messe; ein Credo. In französischer Sprache schrieb er: la mort d'Absalon; eine Scene, l'Echo du temple saint; le Volu de Lephté; les Bergers de Bethléem; la gloire de Sion. Unter sonstige Musikalien der verschiedenartigsten Form treffen sich eine bedeutende Anzahl Kantaten: la mort d'Anne de Boulen; Orphée dans le bois; le Retour de Théseé; Trasybule; Lutèce; le Berceau royal; un hymne à Apollon; l'Inauguration du coeur de Grétry; les descendans de Clemence Isaure; un Hymne pour la fête de l'Agriculture; un autre pour la fête des Epoux; un troisième pour la paix. — Mehrere 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8stimmige Kanons erhielten Bedeutung und gingen theilweise in die Regimentsmusik über; überdieß schrieb B. noch ungefähr 100 Romanzen, worunter einige 2- und 3stimmige. — Als Instrumentalkomponist erprobte sich B. durch mehrere Sinfonien und Overturen mit großem Orchester; er gab eine Sammlung Quartetten heraus für Geigen, Alto und Baß; viele Militairmärsche; 2 Sammlungen Duette für Geige. — Seinen Ruhm als theoretischer Schriftsteller begründete er durch die beiden Werke: Traité d'harmonie, 1 vol 4o.; und Dictionnaire des Accords, 3 vol. 4o. Ueberdieß muß ihm der ganze Musiktheil der Encyclopédie moderne, und derjenige des Dictionnaire de l'académie zugerechnet werden. Auch übergeben wir nicht, ihn nochmals als Verfasser der Ponce de Léon und einiger kleinen Schriften zu nennen, wie: de la musique en France; de la musique philosophique et de la musique micanique; de l'art de faire et de refaire les réputations; und une épitre à Boyéldieu, etc. etc. Broschüren. Mit diesen mannichfachen Werken empfahl sich B., dieser feine, spirituelle, gelehrte und zugleich populäre Komponist, der hauptsächlich

Digitized by Google

dazu beitrug, der französischen Musikschule einen eigenthümlichen Charakter aufzuprägen, indem er selbst dahin strebte, eines ihrer ehrenwerthesten Mitglieder zu werden.

B. wurde im Jahr 1809 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, und jede wirklich noch als fungirende Glied des Institut de France (1815). Ueberdieß ist B. Ritter des Verdienstordens des Holstein-Lüneburgischen Löwen, Professor der hohen Komposition am Konservatorium, Mitglied beim Unterrichtsausschuß an derselben Anstalt; seit 1834 Offizier der Ehrenlegion, Mitglied des historischen Instituts, Mitglied der Académie de l'industrie, and seit 1838 Inspecteur des Classes au Conservatoire etc.

G. Kastner.

Feuilleton.

Die Preußische Staatszeitung vom 11. d. schreibt wie folgt: **Spontini's Meisterwerk, die Vestalin**, hat vorgestern auf dem Königlichen Opernheater hier ihre zwanzigste Vorstellung erlebt. Alle Mitwirkenden bestrebten sich unter der Direktion des Komponisten, diese Aufführung zu einer der glänzendsten zu machen. Wie ausgezeichnet Fräulein von Hasmann in der Titelrolle ist, wurde schon früher in diesen Blättern erwähnt. Die Julie Spontini's und Gluck's Iphigenia scheinen dieser Sängerin ganz besonders zuzusagen; sie führt dieselben mit der wahrsten und innigsten Empfindung aus. Julia's letzte Arie, die schönste Perle dieser Oper, haben wir kaum jemals mit mehr Zartheit und Verklärung vortragen hören. Die Partie der Ober-Vestalin wurde gestern von Dlle. Hagedorn vom Theater zu Dessau und die des Ober-Priesters von Hrn. Bötticher ausgeführt. Beide trugen durch ihre schönen energischen Stimmen wesentlich zur trefflichen Gesammtwirkung bei. Die Oper ward von dem gedrängt vollen Hause [illegible] für Scene mit entschlossenem Beifall begleitet und der Komponist schon nach dem ersten Akt hervorgerufen; er erschien in der Mitte der beiden Sängerinnen. Der hohe Werth des Kunstwerkes, welches nun in einem Zeitraum von 28 Jahren hundertmal über unserer Bühne gerauscht, so daß also auf jedes Jahr im Durchschnitt mindestens drei Vorstellungen desselben kommen, ist so allgemein gewürdigt, daß es überflüssig wäre, darüber noch ein Wort zu sagen. Einige historische Notizen aber, das Entstehen und die Aufführung dieser Oper betreffend, dürften vielleicht nicht ohne Interesse sein. Als Spontini, der 1784 zu Jesi im Kirchenstaate geboren wurde, im Jahre 1804, ein zwanzigjähriger Jüngling, nach Paris kam, hatte er in seinem Vaterlande bereits 16 Opern componirt, meistens komische, doch auch 3 oder 4 der ernsten Gattung. Sie hatten fast alle liebhaften Beifall gefunden, und auch in Paris, wo er zuerst auf dem Théâtre Feydeau mit einer seiner komischen Opern, la fanta Olimpica, debutirte, fand seine feurige Musik bald Anerkennung. Doch konnte er durch die drei ersten Werke, die er in Frankreich componirte, die Stimme des Publikums noch nicht gewinnen, wenn auch Kenner sein Talent zu würdigen wußten. Aus einer Partheі Opposition kehrte sich gegen ihn heraus; wenigstens schreibt Jony nur dieser die ungünstige Aufnahme der Oper la petite maison zu, welche Spontini 1805 für das obengenannte Theater geschrieben hatte. Jony selbst (f. dessen Werke, Theil 19) setzte, als er dieses Werk gehört, die schönsten Hoffnungen auf den Komponisten und schlug ihm am Tage nach der Aufführung zu seiner nächsten Arbeit den Text der „Vestalin" vor, worauf Spontini sogleich einging. Es kostete aber nicht wenig Mühe, dies großartige Werk, — mit welchem der Autor, durch Gluck's Opern begeistert, eine neue Bahn betrat, und wofür ihm bekanntlich der große gehoffte Preis zu Theil wurde, um den sich mit ihm zugleich die berühmtesten Komponisten bewarben, — auf dem Theater der Académie royale de musique zur Darstellung zu bringen; nur durch die besondere Gunst, womit die Kaiserin Josephine den jungen talentvollen Tondichter beehrte, konnten die vielfachen Hindernisse beseitigt werden, die sich der Aufführung entgegenstellten. Endlich wurde zu den Proben geschritten, und so wie man die Oper nun erst gehört hatte, zweifelte man nicht mehr an ihrem Erfolg. Der Kaiser — so erzählt Castil Blaze in einer Geschichte der lyrischen Theater von Paris — ward davon unterrichtet, und wollte die Haupt-Pieces des Werkes hören; sie wurden am 14. Febr. 1807 von seiner Capelle in den Tuilerien ausgeführt. Napoleon war sehr zufrieden mit der Musik und prophezeite dem Componisten einen bedeutenden Succès. „Ihr Werk", sagte er zu ihm, „enthält eine Fülle neuer Motive; die Declamation darin ist wahr und mit musikalischer Empfindung wohl verbunden: schöne Arien, Duette von aufehdarer Wirkung, ein hinreißendes Finale; vor allen aber bewundere ich den Trauermarsch. Gewiß, mein lieber Spontini, Ihre Oper wird großes Glück machen, und sie verdient es." Am 15. Decbr. 1807 fand die erste Aufführung statt, und Spontini's Ruf war für immer begründet. Die Musik — sagt Jony — machte Epoche in dem Theaterwesen, und der Autor wurde sofort den Componisten ersten Ranges zugezählt. Im Jahre 1822, wo Jony, der Dichter des Textbuches der Vestalin, seine sämmtlichen Werke herausgab, konnte er schon mehr als zweihundert Vorstellungen dieser Oper zu Paris zählen. Sie war auch bald ins Italienische übersetzt worden, und auf dem Theater San Carlo in Neapel drei Jahre hinter einander das bedeutendste Zugstück gewesen. In Berlin wurde sie am 18. Januar 1811 durch den damaligen Capellmeister Bernhard Anselm Weber, der in ihrem Schöpfer einen würdigen Nachfolger Gluck's erkannte, zuerst auf die Bühne gebracht; die Besetzung war folgende: Licinius, Herr Cunicke; Cinna, Herr Grell; der Oberpriester, Herr Franz; der Oberzeichendeuter, Herr Bauer; Julia, Dlle Schmalz; die Ober-Vestalin, Mad. Lanz; ein Konsul, Herr Blume. Die Vestalin gehörte seitdem auch hier stets zu den beliebtesten Opern, und neben ihr hat sich nicht minder Bernard Anselm Weber's Leitung einen Namen gemacht, vorwährend in der Gunst des Publikums behauptet. In den Hauptpartieen der Vestalin sind hier ferner aufgetreten: als Julia Dlle Fischer, Mad. Schulz, Mad Seidler, Mad. Bender, Mad. Gründbaum, Mad. Weiterbaum, Dlle. Fischer die zweite, Dlle. Joh. Cunicke, Dlle. Schechner, Mad. Schröder-Devrient, Mad. Köster-Lemarque, Dlle. Treyer und Fräulein von Hasmann; als Ober-Vestalin Dlle. Leisi, Mad. Schulz, Mad. Milder, Dlle. Schmalz, Dlle. Hoffmann, Mad. Hinf, Dlle. Heymann und Dlle Hagedorn; als Licinius die Herren Siboni, Wild, Weiterbaum, Klostermayer, Rebenstein, Bader, Stümer, Breitzing, Hoffmann, Wurda, Schmeyer und Eichberger; als Cinna die Herren Rebenstein, Stümer, Blume, Cunicke, Devrient, Hammermeister Hauser, Eick und Fischer; als Ober-Priester die Herren Stein, Bauer Hildebrand, Sieber, Blume, Weberstein, Reichel, Zschiesche und Böttcher. Im Sommer 1820 wurde die Vestalin in Berlin zum erstenmale von dem Componisten selbst dirigirt, der jedoch nicht mit dieser Oper, sondern mit Fernand Cortez am 28. Juni desselben Jahres sein Amt als General-Musikdirektor und erster Capellmeister der Königlichen Oper angetreten hatte. Fernand Cortez war zu Paris am 28. November 1809 zuerst gegeben worden. Spontini kann diese Oper für Berlin neu bearbeitet, und er hat nachher noch eine dritte Umarbeitung damit vorgenommen. Wie verlautet, werden wir diese selbe nächstens mit neuer Besetzung der Amazilia durch Dlle. Löwe hören. Vielleicht dürfte später auch Olimpia, die seit dem letzten Gastspiel der Madame Schröder-Devrient nicht mehr gegeben worden, und zu deren Besetzung es jetzt an dem erforderlichen Personale nicht fehlen könnte, wiederum zur Aufführung kommen. —

Der Componist von „Czar und Zimmermann," „den beiden Schützen" u. s. w., Dr. Lorzing hat in Leipzig eine neue Oper, „Caramo," zur Aufführung gebracht, welche sehr gefallen haben soll.

In Prag wird neben dem Conservatorium noch ein kleineres Institut für praktische Musik, besonders für Dilettanten und Anfänger in der Kunst errichtet. Man wird das Bedürfniß einer solchen Schule gefühlt haben. Indessen fühlt man anderswo auch wohl Bedürfnisse, aber der Schritt zur Befriedigung wird nicht so schnell gewagt und gethan. Wenn jenes Institut erst ins Leben getreten ist, werden wir Näheres darüber berichten.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 2 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 32. 7. November 1839.

Ueber das Studium der Composition,

mit besonderer Beziehung auf die Compositionslehre von A. B. Marx.
Vom Verfasser.

Seit dem Erscheinen meiner Compositionslehre sind mir von den verschiedensten Seiten theils Nachrichten und Beweise ihrer Wirksamkeit, theils aber auch Anfragen zugekommen: ob und unter welchen Umständen man sich dem Studium der Composition widmen könne, — welchen Zeitaufwand, welche Vorkenntnisse dieses Studium nach meiner Methode fodern, — wie man sich des besten Erfolgs versichern könne, und wie ich selbst bei dem Unterricht Einzelner und Vieler (den ich an der Berliner Universität ertheile) verfahre? — So sehr ich diese Beweise von Zutrauen zu ehren weiß, muß ich doch besorgen, daß ich (zumal jetzt, neben der Vollendung einer größern Arbeit von ganz andrer Tendenz) nicht allen einzelnen Anfragen schnell und ausführlich genug entsprechen möge. Dies aber halte ich nicht blos für Schuldigkeit, sondern es ist mein herzlicher Wunsch und der wahre Lohn meiner Arbeit, jeden sich mir Anschließenden möglichst leicht und weit gefördert zu sehen. Daher benutze ich die Gefälligkeit der verehrlichen Redaktion, die angeregten Punkte öffentlich zur Sprache zu bringen. Ich kann mich dabei um so kürzer und unbefangener aussprechen, da die Compositions- und die allgemeine Musiklehre *) sich schon auf die meisten fraglichen Punkte eingelassen, und die ganze Fassung des Buches (selbst abgesehen von den vielen einzelnen Anweisungen für Selbstübung und Lehre, womit jede Materie im Anhange des Werkes begleitet ist) auf unmittelbar praktische Anleitung hinstrebt. Nach den stetigen Erfolgen an meinen Schülern und nach den so schmeichelhaften und zahlreichen Urtheilen der Sachverständigen, die in seltener Uebereinstimmung laut geworden sind, darf ich mich des Gelingens eben in diesem Punkte, — der Faßlichkeit, und praktischen Anwendbarkeit, — wohl versichert halten.

Vor allem nun erlaube man mir die Frage: ob man Composition studiren solle, von der: ob man sich der Composition als seinem Lebensberufe widmen, Componist werden solle, ganz zu trennen. Ueber die letztere wüßte ich im Allgemeinen und in der Kürze nur zu wiederholen, was ich in der allgemeinen Musiklehre (S. 322) geäußert. „Wer den Beruf (und die stets damit verbundene Kraft) in sich zu fühlen meint, sein ganzes Leben der Kunst zu weihen, der prüfe sich ernstlich, ob dieser Beruf kein eingebildeter sei, vorgespiegelt durch eine phantastische, die eigne Kraft nicht ermessende Liebe zur Kunst, oder durch ein Gelüsten nach den hohen Momenten, nach dem scheinbar fessellosen, leicht und froh hingetragenen Laufe des Künstlerlebens, oder gar durch den anglänzenden Erfolgen Andrer entzündeten Ehrgeiz. Diese äußerlichen, so verführerischen Anreitzungen werden meist bitterlich bereut, wenn es zu spät ist. Es fehlt zwar nicht an einzelnen Beispielen, daß von so unzulänglichen Antrieben aus mit ungeheurer Willenskraft und Beharrlichkeit dennoch bedeutende Erfolge errungen worden sind; schwerlich möchte ihnen aber die Vergeltung innerlichen Befriedigtseyns zu Theil werden, öfter werden sie mit der Einbuße des wahren Kunstsinnes, der wahren Lust an der Kunst, und der Gesundheit erkauft. — Diejenigen besonders, die sich zu der Laufbahn des Tonsetzers berufen meinen, sollten sich am sorgfältigsten prüfen; denn ihre Bestimmung ist die höchste, aber auch die foderndste und zweifelhafteste, und ihnen kann kein Andrer entscheidenden Rath ertheilen. Niemand sollte sich dieser Laufbahn weihen, als, der es muß nach allen Antrieben seiner Seele; Niemand, der einen andern Beruf auf sich nehmen kann, den es in einem andern Berufe läßt und duldet, der nicht gern jede Sicherheit und Freude des Lebens, wenn es nöthig seyn sollte, hingiebt auf immer, um jenem innern Rufe zu folgen, — der nicht selbst der zermalmenden Möglichkeit, sein Leben erfolglos aufgewendet zu haben, fest und hingegeben in das Auge blicken kann. Gewöhnlich — wo nicht immer — äußert sich diese höchste Kunstanlage in frühen Knabenjahren in Phantasiren und Compositionsversuchen; wer erst auf die Zeit wartet, das Componiren mit dem Componiren lernen anfängt, dessen Beruf ist schon zweifelhaft, — wenn auch keineswegs undenkbar.“

So viel für diejenigen, die darauf denken, die Composition zu ihrem Lebensberufe zu machen. Bestimmteres kann dem Einzelnen nur bei persönlicher Bekanntschaft gerathen werden.

Fragt man mich nun, von diesem Fall abgesehen, wer Composition studiren soll? so antworte ich unbedenklich:

*) Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegeben.

Digitized by Google

Jeder, dem an einer tiefern und vertrauternBekanntschaft mit der Kunst gelegen ist.

Ein tiefes Eindringen in die Kunst und ihre Werke, eine reiche Entfaltung der musikalischen Anlage ist ohne dieses Studium nicht zu erlangen.

Denn die Musik ist — wie der erste Hinblick Jeden überzeugt — ein Inbegriff unzähliger, höchst mannigfaltiger, vielfach von einander abweichender, vielfältigst mit einander sich verbindender und verschmelzender Wesen und Gestalten. Man kann von den Werken dieser Kunst selbst ohne alle Vorbildung einen flüchtigern oder tiefern Eindruck erhalten, kann mit einer oberflächlichen Unterweisung sie obenhin verstehen und darstellen, kann im vieljährigen Umgange mit ihr eine gewisse empirische, — freilich höchst unzuverlässige Kennerschaft sich erwerben. Aber sie ganz verstanden, ganz durchdrungen, ihren ganzen Inhalt gewonnen zu haben, ihr so vertraut worden zu seyn, daß jeder einzelne Zug und die Gesammtheit aller im Kunstwerk uns gereift, vorbereitet, in vollster Empfänglichkeit trifft, in jedem Einzelnen wie im Ganzen der Geist und Wille des Künstlers und durchleuchtet und entzündet, daß wir das reichste Werk auf den flüssig dahingleitenden Tonwellen sicher erfassen und im Geiste festhalten: das ist nur nach durchdringendem Studium möglich.

Was Göthe schon von bildender und redender Kunst gesagt hat:

Wer den Künstler will verstehn,
Muß in Künstlers Lande gehn;

und

Soll ich dir die Gegend zeigen?
Mußt mit mir das Dach besteigen.

(und in hundert andern Weisen) das gilt in unserer, der flüchtigsten und zusammengesetztesten Kunst, zehn- und hundertfach. Werden wir doch auf Schulen und Universitäten in schriftlichen Aufsätzen, sogar in Versen geübt; nicht etwa, weil wir alle Schriftsteller und Dichter werden wollen, sondern um uns ein geregeltes Denken und gutem Ausdrucke zu befestigen, was auf keinen sicherern Wegen erlangbar ist. Daß aber ohne durchdringende Einsicht kein guter Dirigent oder Lehrer, ja keine vollkommene Ausbildung denkbar ist, bedarf wohl keines Beweises. Niemand kann nach altem Sprüchworte *) auf den Andern mehr übertragen, als er selbst hat.

(Schluß folgt).

Kritik.

Leipzig bei Robert Friese: Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Nebst einem Anhange: Choralsammlungen aus dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert. Von Carl Ferdinand Becker, Organisten an der Nicolaikirche zu Leipzig. Nachtrag. VI. und 194 Spaltseiten gr. 4. 1839. Preis 2 fl. 24 kr. oder 1 Rthlr. 8 ggr.

Wenn der Herr Verfasser das Vorwort zu diesem ersten Nachtrage zu seinem, unter obigem Titel 1836 in gleichem Formate erschienenen Buche beginnt: „Mit gerechter Besorgniß gab ich den Freunden der Tonkunst mein Werk — Darstellung der musikalischen Literatur — vor drei Jahren in die Hände, denn zu genau war ich mir bewußt, wie viel es noch zu wünschen übrig lasse," — so glauben wir das Alles recht gerne, und wenn die Ueberzeugung ihm auch post eventum erst gekommen seyn sollte, daß keines Menschen Werk ein vollkommenes ist, und daß wir Menschen alle nur säen, pflanzen, begießen, das Gedeihen aber in eines Andern, Höheren Hand befohlen müssen, so wird sie doch von großem Nutzen ihm seyn und noch mehr werden. Auch mit diesem Nachtrage, und ungeachtet der reichen Beiträge des Herrn Bibliothekfreiherrn A. Schmidt in Wien dazu, welche der Verfasser dankend anerkennt im Vorworte und im Buche selbst mit W. M. bezeichnet hat, ist das Werk noch nicht vollständig und es bliebe noch manche Lücke auszufüllen, wozu ich dem Herrn Verfasser manche ergiebige Quelle und tüchtige Gehülfen nennen könnte, denen die Bibliotheken zu München, St. Gallen (in der Abtheilung des ehemaligen Klosters Hirschau), Freiburg (in der Abtheilung der ehemaligen Klostergau) und Genua zugänglicher und bekannter sind als uns, und wo, wie ich von denselben selbst weiß, noch so manche musikalische Werke verstaubt und in Dubletten selbst daliegen, deren Erstern bis jetzt kaum noch Jemand geahndet hat. Indessen wer in der Welt wäre auch wohl im Stande und besäße die immensen Kräfte, ein Buch zu verfassen, das in „systematisch-chronologischer Darstellung" ohne Lücke die gesammte musikalische Literatur, auch nur abendländischer Seits, enthielte, diese Literatur, die vor zwei, drei Jahrhunderten noch die ergiebigste unter allen Künsten und Wissenschaften, und von jeher doch auch mehr, als jede andere von dem öffentlichen Markte entfernt blieb, da nicht blos weit glänzende und überallein bekannte Notabilitäten, sondern auch gar mancher einsam verborgene, und wenn noch so geschickte Werkmeister auf ihrem Gebiete thätig war. Erkennen wir daher an, was Herr Becker uns hier liefert, und den großen Fleiß, mit welchem allein er es nur zu Tage fördern konnte. Entspricht es auch den Anforderungen nicht, welche wir an eine „systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur" zu machen berechtigt wären, und wozu der Verfasser die besten Winke in der eigenthümlichen Periodenabtheilung des Kiesewetterschen bekannten Gesichtspunktwerkes hätte finden können, so ist das Werk, jetzt in seinem Ganzen, unbestritten doch das vollständigste Handbuch der musikalischen Literatur nach Fächern geordnet, das wir besitzen, und daher einem Muster von Bildung, der mehr von seiner Kunst will, als blos Brod, und eine nähere Vertrautheit mit ihr wünscht, als welche vielleicht sein einzelnes Instrument und seine Stellung ihm bieten, kaum entbehr-

*) Nemo plus (juris) in alium transferre potest, quam ipse habet.

Digitized by Google

lich. Was Referent weg wünschen möchte aus dem Buche, sind die kurzen kritischen Bemerkungen, die wie diktatorische Aburtheilungen den Titeln mancher Bücher noch zugefügt wurden. Konnten solche Schlag-Judicien, die man ehedem wohl unaufgegangene Maulschellen nannte, nicht bei allen Büchern angeführt werden — und das war unmöglich, denn für viele war kaum der Titel in diesem oder jenem Katalog vorhanden —, so mußten sie auch durchweg wegbleiben, denn sonst ergibt sich eine empfindliche Inconsequenz, und konnten sie nur ohne alle Motivirung ein Plätzchen finden, was natürlich ist, da Herr Becker noch nicht alt genug ist, um auch mit der Zeit nur beweisen zu können, daß er wenigstens den zehnten Theil der Bücher doch, wenn auch nur oberflächlich, durchgesehen habe, so müssen sie Mißtrauen in ihre Infallibilität erregen, was dem Buche mehr schadet als nützt: ein Mißtrauen, zu welchem der Leser um so mehr sich geneigt fühlen muß, als der Ton, welchen Herr Becker bei solchen Gelegenheiten anzustimmen pflegt, offenbar darthut, daß ihm, unbeschadet seiner edlen Absichten und seiner kühnen Bestrebungen, noch die Freiheit in der Bewegung und jene Rücksichtslosigkeit mangelt, welche allen wissenschaftlichen Forschungen und Offenbarungen, geschehen sie auf dem Felde der Kunst oder wo sonst, so sehr nothwendig ist, daß ohne sie sich niemals eine gewisse Klarheit und Reellität der Produktion erreichen läßt. Nicht diesem Buche des Herrn Becker aber allein, sondern fast allen seinen schriftstellerischen Arbeiten scheint uns dieser Mangel anzukleben. Wie durch sie sämmtlich, so zeigt auch durch dieses literarische Handbuch der Herr Verfasser viele schöne, namentlich historische Kenntnisse an den Tag, einen scharfen Blick, reiche Belesenheit und vieles tiefes Gefühl; allein eben so gewiß fehlt ihm auch noch das nöthige Selbstbewußtseyn, der geistige Takt und die reife Wille des männlichen Ernstes, durch deren Läuterung jene seine Kraft erst zur haltbaren Produktivität gelangt, und wenn wir diesen Mangel nur einer persönlichen Befangenheit zuzuschreiben und berufen fühlen, in der Herr Becker (vielleicht durch seine Stellung) offenbar sich befindet oder festgehalten seyn läßt, so wolle er für unseren Theil dieses offene Geständniß seiner andern Ursache und seinem andern Verhältnisse zuschreiben als dem der subjektiven wohlmeinenden Ueberzeugung und glaubensfesten Wahrheit. Hervorgearbeitet einmal aus dieser Befangenheit und unter Protektion eines männlich reiferen Ernstes zu einem klaren Selbstbewußtseyn gelangt, wozu ihm die Kraft nicht fehlt, und das unzweifelhaft ihm auch die lebhafte Ueberzeugung zugleich bringen muß und wird, daß Worte blos und die einseitige Adoption eines gewissen Kreises von Wissen und Wollen nicht hinreichen, mit ernstlich fördernder Hand einzugreifen in die Kunstzustände der Zeit, haben wir sicher noch die schönsten Früchte für unsere Kunst und deren Wissenschaft von der Thätigkeit zu erwarten, welche anerkennend der Herr Verfasser in deren Gebieten entwickelt, und wovon vorliegendes Werk den namhaftesten und überzeugendsten Beweis abgiebt. Dazu ihm endlich von ganzem Herzen, und im Interesse unserer eigenen Sache, Glück wünschend, haben wir in Betreff jener Literatur nur noch zuzufügen, daß das zugegebene Register, welches sich über das vollständige Werk erstreckt, den Gebrauch desselben nun bedeutend erleichtert.

Die im Anhange beigelegte, chronologisch geordnete Literatur von Choralsammlungen wird vorzüglich unsern Herren Organisten und denen, welche mit dem Kirchengesange näher zu thun haben, eine willkommene Gabe seyn, da dadurch ihnen nunmehr weit leichter zu finden wird, was, ohne den Namen und Titel der Sache zu kennen, sie wohl schon eifrig und immer vergebens suchten.

Der Inhalt des Buchs ist in vier Hauptabtheilungen getheilt, deren jede wieder in einzelne verschiedene Capitel zerfällt, welche in besonderen Rubriken die Fächer der musikalischen Literatur und die darin erschienenen einzelnen Bücher namhaft aufzählen. Zu einer klaren und leichteren Uebersicht hätte wohl gedient, wenn jeder Hauptabtheilung, so wie jedem Capitel noch eine besondere Generalüberschrift beigegeben worden wäre u. s. w. Doch sind dies Fehler, an denen schon das Hauptbuch litt, und die nun in dem Nachtrage, ohne eine totale Confusion zu bewirken, nicht wohl vermieden werden konnten. Wenn einmal eine zweite Auflage von dem Buche nöthig werden wird, was uns freuen sollte, so wird sicher Herr Becker von selbst eine ganz andere Eintheilung und Classification seines colossalen Stoffes wählen, die dann auch der „systematischen" Anordnung mit beibehaltener chronologischer Folge, in jeder einzelnen Gattung von Büchern aber, mehr entspricht. Theilen wir z. B. die gesammte musikalische Literatur ein in die 2 Hauptfächer, in denen sie sich bewegt: Allgemeine und besondere Literatur, und geben jener in verschiedenen Capiteln dann die Bücher, welche der Musik überhaupt handeln, ohne einem bestimmten Zweige anzugehören, als Lexica, Biographien, Musurgien oder allgemeine Musiklehren ꝛc., dieser auf eben solche Weise die Bücher, welche besondere Zweige der Kunst blos berühren, als Composition, Aesthetik, Akustik, Organologie ꝛc., und ordnen in jedem einzelnen Capitel endlich die einzelnen Bücher selbst vollkommen chronologisch, so — meine ich — wäre nicht allein in der Totalreindruck des Ganzen ein weit ergiebigerer und wirksamerer, sondern das Buch überhaupt auch bequemer und zweckgemäßer zu gebrauchen, da die Arbeit bei seiner Unfertigung selbst eine erleichtere, indem auch der Verfasser alsdann seinen massenhaftigen Stoff deutlicher zu übersehen und vollständiger zu bewältigen im Stande ist. Doch der Boden, mußte erst gelegt werden, und nun er gelegt worden, ist freilich leichter und bequemer darauf zu bauen. Jeder Nachfolger Beckers wird Vorzüglicheres zu leisten im Stande seyn, weil er nur die Form dem in seinem Material schon vorhandenen Hause zu geben hat, aber das Material herbeigeschafft und zugeschnitten zu haben, das große Verdienst bleibt immer dem Verfasser, eine so kräftige Stütze er auch an Forkel u. A. schon fand, deren Zeit indeß weit hinter ihm liegt.

Schilling.

La reine d'un jour, komische Oper in drei Acten, Text von Scribe und St. Georges, Musik von A. Adam. Durch drei lange Akte zieht sich das komisch-politische

Digitized by Google

Sujet dieses Stückes, auf welches Herr Adam mit seiner gewöhnlichen, vielleicht mit noch viel mehr Leichtigkeit eine eben so lange Musik gemacht hat. Es ist dieselbe ächt feanzösisch, und wenn wir das Ganze noch einmal überdenken, kommt es uns vor, als habe ihr Verfasser den ganzen kommenden Winter im Sinne gehabt, zu dessen Abendunterhaltungen er den Quadrillen-Schmieden männiglich erbauliche Motive geliefert. Da hüpft beinah' Alles und tänzelt und ist fadedelicht und süßlich wie Honigschaum. Doch erst in der Kürze Etwas vom libretto.

Jedermann weiß, daß nach Cromwell's Heerschaft in England Karl II. sich mit seiner Gemahlin aus Spanien in sein Vaterland zurückmachte. Ehe die königlichen Flüchtlinge zurückkehrten, nahm sich's ein junger poetugisischer Edelmann vor, allererst die Gemüthsstimmung der reinen Puritaner zu erforschen, die der Königin am meisten abhold schienen. Er nimmt daher, nach gelblichen Bestechungen, eine französische Näherin mit auf die britische Insel hinüber, und läßt dieselbe, nachdem sie die Rolle der Königin gespielt, hier gerichtlich einziehen, als eben die echte Königin erscheint. Die Königsrolle einer pariser Modistin erforderten, giebt zu mancher comischen Situation Anlaß. Zu dem ist eine Liebesangelegenheit in das Ganze verflochten, was Alles zusammen für Herrn Scribe nur eine Kleinigkeit war. Wie halten uns bei der Musik nicht lange auf, denn wie könnten ihr gerade nicht viel Rühmliches nachsagen. Die Ouverture magwenn sie nicht zu lang wäre, verhältnißmäßig das Beste seyn. Sie ist voll Wechsel, dramatisch kräftig instrumentirt, manchmal ein Bischen lärmend, manchmal, wie beinahe das Stück durchgängig, allzu unbestimmter Form. Der erste Akt, eine gedehnte Einleitung, hat, eine hübsche Arie ausgenommen, nichts Erhebliches. In zweien zeichnen wir ein Duett aus, und hörten noch ein Matrosenlied, das, ohne besondern Charakter, froh und neu erscheint. Im dritten Akt mag das Finalduett das Bessere seyn. — Herr Massot, ein junger Tenorist, der zum erstenmal auftrat, verhalf dieser Arbeit mit seiner ausgezeichnet schönen Stimme zum Siege. Durchgefallen wäre sie keineswegs. Die Modistin Madame Leplus (Jenny Colon) wie die andern schauspielenden Sänger schienen ihre Rollen begriffen zu haben; sie gaben sämmtlich Proben feinen Anstandes und gediegener Spielfertigkeit.

G. Kastner.

Correspondenz.

Stuttgart, am 28. Oktober 1839.

Mit Ende Augusts ward unser Theater wieder eröffnet, und Neuigkeiten, welche die Oper seitdem brachte, war nur Kreutzers „Nachtlager von Granada", die zur Feier des Allerhöchsten Geburtsfestes Se. Majestät des Königs am 27sten September zum erstenmale aufgeführt und nachgehends nue noch einmal wiederholt wurde. Es freut mich, daß es doch wenigstens eine deutsche Oper war, mit welcher der Cyklus von Novitäten, dem wir im nächsten Etatsjahre entgegensehen, seine Eröffnung fand. Ueber die Oper selbst Etwas zuzufügen, halte ich für überflüssig, da sie dem auswärtigen Publikum schon hinlänglich bekannt ist. Ihre Aufnahme hier von Seiten des Publikums war keine ungünstige, wenn auch keine gar sehr brillante. Das Beschneiden einiger unnöthiger Längen könnte nicht schaden und würde ihre Theilnahme vielleicht bedeutend heben. Jedenfalls können wir verschern, daß von dem Beifalle, welcher ihr gespendet ward, nicht den geringsten Theil der Hr. Componist sich zurechnen darf, denn so gut und vortrefflich die Kräfte unserer Opee an und für sich sind, so schienen sie zue vollendeten Darstellung und Aufführung dieser Opee doch nicht zuzureichen, wenigstens nicht in derjenigen Betheilung der einzelnen Rollen, mit welcher diese beidemale Rast hatte und, einmal geschehen und getroffen, ungeachtet des offenbaren Mißgriffs, auch fernerhin wohl statt haben wird. Wie schreiben für keine Theaterzeitung und noch weniger für ein Stuttgarter Localblatt, unerlassen es somit, die Fehler ins Einzelne zu verfolgen oder gar mit namhafter Aufführung des Personals eine andere, unserer Ansicht nach bessere, weil den Individualitäten angemessenere, und entsprechendere Besetzung vorzuschlagen; aber eingen glauben wir im Allgemeinen doch den Vorgang zu müssen, da er einen abermaligen Beweis liefert, wie sehr der Erfolg eines musikalisch-dramatischen Kunstwerks von der Güte und Zweckmäßigkeit der Besetzung und Vertheilung der einzelnen Rollen abhängt, und wie ohne solche Rücksicht nicht über eine derartige Composition nach dem Eindrucke und der Wirkung blos geurtheilt werden darf, den und die sie auf die Zuhörer eben macht. Die Herren Componisten könnten dergleichen Unfällen vielleicht in Zukunft vorbeugen, wenn sie ein für allemal auf ihren Partituren kurz bemerkten, durch was für Individualitäten und künstlerische Subjektivitäten im Allgemeinen die einzelnen Rollen besetzt und ausgeführt werden müssen, ob die und die Parthie z. B. durch einen tieferen Tenor von lebendigem Spiel u. dgl., oder die und die Parthie durch ein solches Subject u., se tiefen dann wenigstens nicht Gefahr, daß eine offenbar tiefe Tenorparthie, der sie vielleicht die und da den Baßschlüssel zu geben sie gut fanden, auch durch einen und zumal tiefen Baß, ein hoher energischer Baß durch einen lustigen Bariton u. übernommen wird. Man hat ja so wenig Verteanen mehr zu den Sängern und schreibt jede auch die kleinste Verzierung meist in Noten vor, waeum denn noch so viel zu den Regisseurs, die doch in der Regel aus der Classe ausgedienter Sänger oder gar blos Schauspieler gewählt werden!? — Wir wundern uns, daß eine Oper hier gefällt, während se wo anders mißfällt: die Schuld liegt auch an der Besetzung, und suchen wie hier mehr Gleichmäßigkeit und Uebereinstimmung zu erzielen, so wird auch die Wirkung keine so sehr verschiedene mehr seyn, oder hat der Componist doch einen Anhaltspunkt dann zu seiner Rechtfertigung. — Als nächste Neuigkeit haben wir nach jener Kreutzer'schen Oper auf unserm Repertoire Lindpaint-

Digitized by Google

ners „Genueserin“ zu erwarten, die in Wien, für welches der Componist sie ausdrücklich schrieb, nun siebenmale aufgeführt und dann dem Vernehmen nach ad acta, d. h. in das Repositorium der Antiquitäten, gelegt wurde. Darauf soll unter dem Titel „die Botschaft“ Auber's „Gesandtin“ folgen, und hiernach Benedikt's „Zigeunerin,“ von der ich mir nach Einsicht der Partitur Viel verspreche. — So läßt sich nicht leugnen, daß wir auch für diesen Winter die erfreulichsten Hoffnungen zu hegen haben von der Thätigkeit, welche die Direction unserer Königl. Oper in ihrer Leitung eines so glänzenden Instituts entwickelt, so dürfen auch die Aussichten gestellt seyn mögchten, die mit den Anfängen des diesjährigen Repertoirs sich uns eröffneten.

Die gewöhnlichen Winter-Abonnements-Concerte der Königl. Hofcapelle, deren in der Regel reicher Ertrag zur Aufbesserung eines vor Jahren schon gegründeten und bereits ansehnlich dotirten Wittwen- und Waisen-Pensionsfonds bestimmt ist, nehmen erst morgen ihren Anfang: doch hatten wir auch schon andere Kunstgenüsse der Art in diesem Herbste. Einmal gab die aus frühern Zeiten her berühmte Familie Schunke ein Concert, worin der Vater Gottfried und der ältere Sohn Ernst, Königl. Kammermusiker hier, ihren längst verbreiteten Ruf als ausgezeichnete Hornvirtuosen bewährten, und der Sohn Hugo auf der Violine, Adolph auf dem Violoncell, und die Tochter Emilie auf dem Pianoforte, eine schätzenswerthe Virtuosität bekundeten. Der Violinist Hugo ist ein Schüler von Molique und zeigt herrliche, fruchtbare Talente; der Violoncellist Rodolph lernte zunächst bei Krafft, später bei Bohrer; und Emilie ward von dem Vater Gottfried gebildet. — Dann gab, wie schon gemeldet, C. v. Beriot am 5. d. M. ein sehr zahlreich besuchtes Concert im Königl. Schauspielhause. Er spielte zuerst Variationen, dann die bekannte Piece „Tremolo“ von seiner Composition, und endlich mit Herrn J. Benedikt zusammen ein von Beiden gesetztes Duo für Violine und Clavier. Soll ich aufrichtig seyn, so muß ich gestehen, daß Beriot's Violinspiel durchaus nicht den Erwartungen entsprach, welche man seinem Rufe nach wohl und mit Fug und Recht davon hegen durfte. Das läßt sich nicht leugnen, daß Beriot, was Fertigkeit, Eleganz und Präcision betrifft, und bis in die kleinsten und feinsten Kleinigkeiten hinab, zu den ersten jetzt lebenden Violinvirtuosen gezählt werden muß; ja selbst über seine beiden Musterbilder und Vorgänger, Lafont und Baillot, ist er in sofern noch hinausgeschritten, als er sich eine gewisse moderne Bereicherung des Violinspiels an Passagen und Verzierungen theils angeeignet hat, theils selbst erfindend in dieser Beziehung thätig gewesen ist, wie jenes „Tremolo,“ ein ewiges Zittern der Harmonie mit überschwebender fleckirter Melodie, am deutlichsten beweist; allein eine Geobarkeit im Spiele, eine Totalität in der Auffassung und Darstellung, wie sie doch jede ächt künstlerische Form und Leistung verlangt, und noch mehr einen intensiven Gehalt, einen Ausdruck, der effectuirt, weil er wirklich objektivirt ist, vermissen wir eben so sehr in seinem Spiele, als das, was wir Deutschen so gern mit Gemüth, Gefühl oder einem andern ähnlichen Ausdrucke bezeichnen. Beriot ist ein vollendeter Virtuos im Kleinen, aber niemals ein ganzer Künstler im Großen. Er kommt mir vor wie ein Knieschück, auf welchem der Maler eine äußerst zierliche, zum Küssen zarte, feine Hand malte, einen Mund, wie Erdbeeren so schmackhaft roth und lockend, wie Heuse zum Wangen mit Grübchen, eine Nase und Stirn, der nur die phrygische Mütze fehlt, um ganz classisch zu seyn, — und dessen ganze Bild doch einer Caricatur oder Mißgeburt ähnlicher sieht, als einem gesunden, lebenden Menschen. Was Beriot macht auf seiner Geige, Alles, jede Kleinigkeit, führt er vollendet aus, aber als Kunstleistung im Ganzen betrachtet, meine ich, ist es doch nur eine Handleinsjacke, zusammengestrickt aus lauter kleinen Stückchen des feinsten Tuches. Daher thun er denn auch wohl, daß er meistens nur Variationen und dergl. Brödel-Compositionen spielt: hier kann er seine Grazie in einzelnen Wendungen, seine Feinheit und Zierlichkeit in kleinen Nettigkeiten, und seine Keckheit zeigen, in einem eigentlichen und ganzen Concerte, wie Spohr, Rhode, Molique, Viotti, Kreutzer, Lafont, Baillot (um auch Franzosen hier zu nennen) u. A. sie schrieben, in einem zusammenhängenden und in sich abgeschlossenen Kunstwerke, das bestimmte Ideen und Gefühle tief eben fördern will, müßte er nothwendig unterliegen. Es ist das zu bedauern, denn diese Masse von materiellen Mitteln, welche er besitzt, auf Förderung wahrhaft großartiger Kunstwerke angewendet, müßten Colosse in der Violinwelt, wenn ich mich so ausdrücken darf, zur Erscheinung kommen, aber so — umspritzen uns nur lauter kleine zierliche Vögelein, und das Pickwicker — Völkchen scheint zu tanzen in seinen allerliebsten Zwerggestalten, wenn er über die Saiten streicht. Wir staunen und ein bewundrendes Lächeln zuckt in den Mundwinkeln, aber niemals wollen die Lippen sich formen zu der schönen Chlyte des entzückten Ah! — Enthusiasmus mag Beriot in Andern zu erregen können, niemals aber Begeisterung; in Bewunderung soll er seyen, aber hinreißen — kann er nicht. Ein Concert hat Beriot in seinem Leben erst Mal geschrieben: ich hat ihn, hat ihn dringend, es zu spielen, weil unser Molique durch den Vortrag solcher Werke gerade am vorzüglichsten glänzt, aber er that es nicht. Uebrigens wird Beriot, wohin er kommt, und so gut als hier, bei der Menge immer vielen Beifall finden; seine Eleganz und Fertigkeit bürgen dafür. Dazu ist er der liebenswürdigste Mensch von der Welt, der im Munde der Seinen sich Lob bereiten wird, weil er mit ihnen zu spielen weiß, und sein ganz eigener Miniatur-Styl, den er sich anzubreiten, ihnen am meisten zupaßt; aber zum zweitenmale komme er nur behufsam auch, denn was er zurücklißt von seinem Auftreten, ist Nichts als das kalte Erinnern an einen bis zum Blenden glänzenden Moment. Wollte man mich fragen, wie es demnach nun aber zugeht, daß Beriot einen so außerordentlichen Ruf in der Kunstwelt erlangen konnte, als er wirklich genießt, so weise ich nach Frankreich hinüber und in die französische Natur, und vergesse auch nicht, die Zeit und den Ort in Erinnerung zu bringen, wo Beriots Namen zuerst einen weiter verbreiteten, ja euro-

Digitized by Google

päischen Klanz zu gewinnen anfing, ob sie nicht übereinstimmen mit den Augenblicken, welche Ursache sind, daß sich, abgesehen von seiner eigenen und ganzen Kunst, noch eins der schönsten Andenken an seine Erscheinung in unsrer Nähe knüpft. Beriot konnte spielen neben einem Paganini, wie neben jedem andern Virtuosen, weil sein eigenthümlicher Genre alle Vergleichungspunkte ablehnt, aber wir können ihn nicht hören neben solchen Meistern, wollen Vergleiche der Art wir in irgend einer Weise nur anknüpfen, und eben deshalb möchte ich Beriot zum Schluß noch recht wohlgemeint rathen, niemals auch nur durch einen Zug in seinem Auftreten den Schein auf sich zu laden, als wolle er Paganini und in Diesem oder Jenem nachahmen, weil sonst unwillkührlich wir zu einer Vergleichung hingerissen werden, die nothwendig vernichtend in die Wirkung eingreift. Wie ich dies meine, wird jeder meiner Leser deutlich genug verstehen. — Ein drittes Concert im Königl. Schauspielhause, dem auch der gesammte Allerhöchste Hof anwohnte, veranstaltete die Clavierspielerin Frl. Henriette Reichmann von hier, eben jenes junge, talentvolle Mädchen, welches von der Clara Wieck, als diese im Januar d. J. hier war, zu weiterer Ausbildung mit nach Paris genommen wurde, und das nun vor Kurzem erst von dorther zurückkehrte. Sie spielte Beethovens C-Moll-Sonate, Etuden von Chopin und Henselt, und Thalbergs sogenannte Moses-Fantasie. Nach dem, was sie leistete, haben wir einen Grund mehr, unsere hohe Bewunderung gegen ihre ausgezeichnete Lehrerin uns so wohlwollende Freundin auszusprechen, nämlich den, daß mit anerkannt vollendeter Meisterschaft auf dem Claviere dieselbe auch ein seltenes Talent und eine seltene Gabe zum Unterricht verbindet. Anders hätte sich jene Leistung der Frl. Reichmann noch nicht so achtungswerth gestalten können, und haben wir Ursache, unsern Dank auszusprechen für die Bereitwilligkeit, mit welcher Frl. Wieck sich der Arbeit unterzog, wie für den Eifer, womit sie dieselbe vollbrachte, so thun wir es um so erfreuter auch, als und dadurch abermals die Ueberzeugung ward, was vernünftiger Fleiß und ein überdachter, planmäßiger Unterricht selbst in der kurzen Zeit von nicht voll einem Jahre auch in der schwierigen und vorherzweigten Kunst der Musik vermögen.

Ein Gegenstand anderer Art, der in diesem Augenblicke hier viel besprochen wird, und auch das Interesse des Musikers, wenigstens des gebildetieren, auf eine sehr lebhafte Weise in Anspruch nimmt und nehmen muß, ist die projectirte Gesangbuchreform, indem dieselbe nämlich nicht blos auf eine bessere Auswahl der Lieder, sondern auch über den musikalischen Theil des kirchlichen Volksgesangs, wie Herder den Choral nennt, sich erstrecken soll. Ich glaube, daß es von mancherlei Nutzen seyn kann, hier und anderwärts, wenn auch das größere und in specie musikalische Publikum Etwas von dem Streite erfährt, der in der Beziehung, nicht selten mit gar scharf geschliffenen Waffen selbst, neuerdings in loco darüber geführt wird, und theile daher das Wichtigste aus demselben hier mit.

(Fortsetzung folgt.)

Carlsruhe am 22 October 1839.

Wenn in den Jahrbüchern für Musik und ihre Wissenschaft gewöhnliche Concerte nicht besprochen, wohl aber in dem Feuilleton derselben die bemerkenswerthesten Leistungen minunter kurz erwähnt werden, so ist dies ein Verfahren, welches allgemeine Billigung verdient, da Concerte, deren Bestandtheile und Besetzung u. dgl. m., oft durch Local- und andere Verhältnisse bedingt, selten allgemeines Interesse in Anspruch zu nehmen vermögen. —

Molique's Erscheinen in unserer Stadt jedoch ist zu angiehend, als daß es nicht eine Ausnahme von der Regel veranlassen sollte, weshalb ich um so mehr die nachstehenden Zeilen für die Veröffentlichung geeignet halte, als Molique mit seinem am 19. d. M. im hiesigen Hoftheater gegebenen Concerte den Turnus nach Holland und England eröffnete. —

B. Molique, Königlich Würtembergischer Hofmusik-Direktor, dessen frühere Kunstreisen ihm schon einen bedeutenden Namen gründeten, welcher auf seiner letzten Reise nach Oestreich wahre Triumphe feierte, ist nicht nur als Violinist sondern auch als Componist zu besprechen und erscheint in beiden Eigenschaften groß.

Als Violinspieler leistet er das Höchste, was unsere Zeit verlangt, ohne jedoch dem Zeitgeist zu huldigen, denn sein Spiel bewegt sich (selbst bei den bewundernswürdigsten Schwierigkeiten) n dem wahren Charakter dieses interessanten Instrumentes; er entspricht allen Anforderungen, welche man an einen vollendeten Violinvirtuosen machen kann, in so hohem Grade, daß jeder einzelne Zweig vollkommen cultivirt erscheint, und darin eben besteht das Characteristische seines Spiels! — Anderer Virtuosen glänzen vielleicht (und besitzen dadurch die Menge) in irgend einem einzelnen Theile, als etwa Staccato, Triller, Lieblichkeit im Vortrage von Gesangsstellen ꝛc. — und darin liegt dann die Characteristik ihres Spieles; — die Vereinigung alles dessen aber, was den wahren Virtuosen macht, dürfte sich nicht leicht bei einem Solchen in größerer Vollendung vorfinden als bei Ihm! — Sein Spiel ist modern, er zeigt in demselben, daß er den Anforderungen der Zeit und Mode zu genügen vermag; er bringt aber Alles, was bei vielen Anderen als für den Hauptessect berechnet erscheint, nur als eine Tändelei, mit welcher er gleichsam scherzend andeutet, daß er es auch bringen kann. Er ist mit einem tiefen Denker zu vergleichen, der, sich nach seiner Umgebung richtend, bisweilen auch einen Witz bringt, um es mit der Gesellschaft nicht zu verderben, oder um dieselbe durch seinen Ernst nicht zu beschämen. Dies wäre der Totaleindruck, welchen Molique's Spiel auf den sachkundigen Zuhörer machen wird und muß. Ihm fehlt jedoch keineswegs auch noch in Einzelheiten Hervorstechendes. Sein ungemein edler Ton, seine außerordentliche Ruhe bei Ueberwindung der mit höchster Sicherheit vorgetragenen Schwierigkeiten, sowohl in Beziehung auf Fingerfertigkeit wie auf Bogenführung, geben ihm Vorzüge in so hohem Grade, welche nicht viele Violinvirtuosen mit ihm theilen.

Betrachten wir ihn nun noch als Componisten (hier nur als solchen für sein Instrument, da wir seine anderen Tondichtungen bei dieser Veranlassung nicht zu besprechen auf-

Digitized by Google

gefordert seyn können) so steht er nebst Spohr bis jetzt unerreicht da! —

Die gediegenste Durchführung der höchst anziehenden Motive, sowohl in figurirter wie in modulatorischer Beziehung, beurkunden wahres Genie, tiefes Studium der Theorie und Kunstformen, wie ernstes Nachdenken über die nach solid geordneten Plane geschaffenen Kunstgebilde! —

Ich fühle es, ich schreibe in einem seeligen Enthusiasmus, aber auch Motiques Leistung nur konnte mich in solchen versetzen, und es drängt mich, ihn auszusprechen. Daß er nicht zu früh zu reifen pflegt, läßt wohl mein Alter schon nicht zu.

Wir hörten von ihm ein ganzes Concert, — erstes Allegro, Adagio und Rondo — etwas lange nicht Gehörtes, da man in neuerer Zeit gewöhnlich mit einem Concertino, Potpourri oder mit Variationen abgespeist wird, — eine Phantasie über Motive aus Bellinis Norma, und zum Schlusse Variationen über ein bekanntes Schweizerthema.

Die Compositionen sind — wie bereits bemerkt — so interessant gehalten, daß sie schon als solche die höchste Theilnahme erregen; wollen wir sie als Concertsätze beurtheilen, so erscheint uns die (obgleich sehr brillant gesetzte) Principalstimme etwa nur als die wichtigste concertirende Stimme, da auch selbst die Begleitung, wie bei guten Symphonien oder Quartettsätzen, mit dem Ganzen so innig verwebt ist, daß Eines ohne das Andere nicht bestehen, keines für sich die alleinige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen kann! — Eine förmliche Beurtheilung jeder piece muß hier um so mehr unterbleiben, als dieselben bereits im Druck erschienen und zum Theil schon von Anderen besprochen worden sind! — Die Wahl der anderen Musikstücke (Ouverture von Bennet und Ouverture zu Armand von Cherubini, so wie ein Duett zwischen Fräulein Zerr und Herrn Haizinger, wie auch eine Arie von Vaccai, vorgetragen von einer Schülerin desselben, Fräulein Lang von hier, deren ersten Auftreten in der Vaterstadt, nach der Rückkehr aus Italien, man mit gespannter Erwartung entgegensah) konnte den Genuß, welchen der Abend versprach und bot, nur steigern. Die letztgenannte junge Künstlerin hat den Erwartungen nicht nur vollkommen entsprochen, sondern dieselben noch weit übertroffen; wir danken also Motiques hiesigem Erscheinen einen seltenen Kunstgenuß, welcher auch von dem Publikum durch stürmischen Beifall und bei jedesmaligem Auftreten des Concertgebers mit wiederholtem Hervorrufen gefeiert wurde! —

Somit schließe dieser Bericht mit dem Nachrufe an den genialen Motique „Glück auf!“

Dr. F. S. Gaßner.

Feuilleton.

Zrüher ging vielfach das Gerede, Hr. Ritter v. Spontini sei mit Abfassung eines theoretischen Werks über Kirchenmusik beschäftigt: es ist dasselbe weiter Nichts, als ein Rapporto intorno alla Riforma della musica di chiesa,“ welchen Spontini als Mitglied der Gesellschaft der S. Cecilia in Rom auf höhere Veranlassung anfertigte und der betreffenden Behörde vorlegte; doch wird darin keine sehr sanfte und gelinde Strafpredigt der jetzigen italienischen Kirchenmusik gehalten, und wenn wir Hrn. Spontini auch als einen besseren Künstler kennen, als daß er mit Ruhe dem jetzigen sowohl als den andern Unwesen in der Musik zusehen könnte, so müssen wir doch den Muth und die Energie bewundern, womit er hier eine eiserne Ruhe über den Rücken und Häuptern der italienischen Kirchencomponisten wie Kirchencapellmeistern schwingt. Auch zur guten Wahrheit gehört jetzt in der Welt eine gewisse Kühnheit, ein Muth, der sich auf die schlechtesten Kräfte nicht zu stützen vermag.

Uebrigens besteht es nicht blos in Italien etwa mit der Kirchenmusik so schlecht, und wenn in Baiern unserm Allerhöchsten Orts des Spiel von Ouvertüren aus Opern und dergleichen bei militärischen Kirchenparaden streng verboten, so wie überhaupt bei allen Kirchenfeierlichkeiten die Aufführung von nur wahrhaften Kirchenmusiken eben so geboten wurde, so müssen wir doch zwar eben so viel tiefes religiöses Gefühl als reinen Sinn für die Bedeutung der Kunst erblicken, aber nicht minder auch die größte Nothwendigkeit für ein solches Verfahren, so leid es uns thun mag, durch Cabinets- und Polizeibefehle aus unsere schöne Kunst in ihren rechten Gleisen thun zu wissen. Doch wo der eigene Wille zum Guten nicht hinreicht, ist immerhin besser, auch in der freien Kunst durch Zwang ihm solche Richtung zu geben; es wird der edle Zweck alsdann doch nicht geradezu ganz verfehlt.

Unsere Violinvirtuosen scheinen sich dieses Jahr auf ganz entgegengesetzten Enden Europas die Früchte und Lorbeeren ihrer Kunst holen zu wollen. Beriot befindet sich bekanntlich über München, wo er aber zu keinem Concerte kommen konnte, und Wien auf einer Reise nach Petersburg; der in Paris anfässige deutsche Geiger Ernst geht nun auch dorthin, und der wackere Molique aus eine Reise nach Belgien und Holland angetreten. Das interessanter Kampf werden, dem die Russen und Niederländer dieselben leicht mit ganz anderen Gefühlen noch zusehauen, als wir.

Bei der großen Oper zu Paris ist ein neuer Tenor, Namens de Madron, aus den Pyrenäen gebürtig, engagirt, der — wie man sagt — einen Duprez, Rubini, Nourrit und Mario noch übertreffen soll. Das wäre — mehr als Viel.

Wien hat einen neuen Gesangslehrer in dem italienischen Sänger Domenico Coselli engagirt. Es muß das Bedürfniß gefühlt haben, seit Ciccimara todt ist. Dr. Coselli wird vom December d. J. an seinen Unterricht in Wien beginnen.

Mendelssohn's „Paulus“ kommt nun doch zur Aufführung in Wien. Es haben sich bereits über 600 Dilettanten allein zur Besetzung der Chöre gemeldet. Das werden imposante Chöre werden! —

Am 24. September ward Lachners große Cantate „die vier Menschenalter“ zu Potsdam zu einem wohlthätigen Zwecke durch ein Orchester von 300 Personen aufgeführt, wobei Frl. Hamann, Hr. Mantius und Hr. Böttcher aus Berlin die Solo sangen.

In Leipzig singt jetzt eine Holländerin, Mlle. Elise Meerti aus Antwerpen, uns sie wird sehr gelobt, wenn die Galanterie nicht hier eine Zuhörerin der Letztern einmal wieder ist.

Einem Berichte aus Berlin in der „Zeitung für die elegante Welt“ Nr. 199 zu Folge, ist man neuerdings mit der Direction der Königl. Oper dort sehr unzufrieden, und es werden alle mögliche Fatalitäten, Calamitäten und andere nicht sehr erfreuliche Qualitäten erzählt, an denen sämmtlich natürlich — — mein biedmal Spontini gar nicht Schuld seyn konnte, denn er war gar nicht in Berlin anwesend, als alle jene Dinge dort vorgingen. Ich weiß, wem das nicht recht ist, und wer lieber gesehen hätte, Spontini wäre ein andermal auf Reisen gegangen oder wäre es für gewisse Leute und den lieben Frieden

Digitized by Google

vielleicht gut, wenn Spontini öfterer das Ruder in andere Hände legte.

Die Bull gab kürzlich in München zwei Concerte, und ein diesfalsiges Blatt bemerkt höchst naiv darüber: „Die Bull wird überall eine Erscheinung seyn, wo er auftritt. Auch und den Münchenern) ist er es in diesem Augenblicke. Wer ihn gestern (19. October) Abends in dem Concert auf der Posthöhe gehört hat, wird dem nicht widersprechen.“ Gewiß nicht, und so gewiß nicht, als sein Mensch an der Erscheinung zweifelt, sowie auch nur eine Fliedermaus durch die Coulissen fliegt, oder der lustige Faßzapf auf sein Stil springt und dem zuschauenden Publikum der Kleinen das größte Kunststück der Erde verbirgt. Uebrigens können wir, bestens unterrichtet, und trotz der Augsburger Allgemeinen Zeitung versichern, daß beim ersten Concerte die Logen des Hauses alle leer waren und im Parterre blos sich ein bemerkenswerthes Publicum eingefunden hatte, beim zweiten Concerte aber, gegen alles Erwarten und Verhoffen, die Logen wo möglich noch leerer blieben, und die auf die Sperrsitze, die von den Herren Journalisten occupirt worden, auch im Parterre noch manch' minder Abonnent hätte zulässig Unterkommen finden können. Ob das Münchner Publicum seinem musikalischen Geschmacke und Kunstsinne ein Compliment damit gemacht oder Dofer gebracht hat, weiß ich nicht; so viel aber weiß ich, daß es aus dadurch einen Beweis von dem eigenwerthesten Selbstvertrauen gegeben hat.

Am 17. October ward in der katholischen Kirche zu Darmstadt ein feierliches Seelenamt für und am 21. September zu Krenznach verstorbenen Grosherz. General-Stabsreferenten Wolfgang Weber gehalten, wobei dessen Requiem von einem Verein von Künstlern und Dilettanten aufgeführt wurde.

Ritter Morlacchi in Dresden soll einen Ruf nach Venedig bekommen, solchen aber erst für nächstes Frühjahr angenommen haben, um gegen das ansehnliche Honorar von 10,000 Lire eine Oper für das dortige Theater Venice zu componiren.

Meliqué gab am 25. October im Theater zu Mannheim ein in jeder Beziehung glänzendes Concert, und der dort erscheinende „deutsche Postillon“ sendet sofort unterm 27. per „Telegraf“ folgendes „offene Sendschreiben“ darüber an Fürstlich ein: „So eben komme ich aus dem Theater. Noch tönen in meinem Ohre die Zaubertöne seiner Geige, noch schwelgt meine Seele in dem Wonnemeer der Harmonien, die Meliqué's Zephirbogen den Aeolssaiten seines Instruments entlockt. Ich habe Paganini, Lipinsky, Spohr, Lafont, Beriot, Vieuxtemps, Ghys, Möser, mit einem Worte fast alle Größkünze die Violine gehört, die heran zu dem größten aller Charlatane, Ole Bull, seinem Ole Bull, der schamlos genug ist, sich zu rühmen, daß er den Teufelbach, den ihm die meisten Journale gestreut, mit seinem Golde erkauft habe. Nun habe ich auch Ihren Meliqué gehört. Gustow schrieb einst von Heern Seydelmann, dieser große Mime (!) habe die Lorbeeren Schröders, Schoffs, Iffland und Fleck auf seinem Haupte gesammelt; erwarten Sie ja nicht, daß ich dasselbe von Meliqué sage, daß ich allen Lorbeer von den Häuptern jener Meister reißen werde, um seine Stirn damit zu schmücken; ich habe zu viel gehört und gelesen und den Enthusiasmus alle Ballast längst über Bord geworfen. Wenn ich Ihnen aber ohne alle Floskeln sage, daß Meliqué mich entzückt hat, so dürfen Sie mir glauben, daß dies keine hohle Heuchelei, sondern der wahre Ausdruck meiner Empfindung ist. Zwischen Meliqué und jenen andern Meister läßt sich kein Vergleich ziehen. Er hat nicht die bizarre Virtuosität Paganini's, nicht die interessante Bravour Lipinsky's, nicht die einschmeichelnde Eleganz Lafont's, nicht die poetische Zartheit Beriot's, nicht die bezaubernde Zirfarterei Ole Bulls, aber Meliqué hat dafür etwas, was, außer Spohr und Möser, keiner seiner Nebenbuhler besitzt, ich meine jene tiefe Innigkeit des Gefühls, jenen rubigen, gediegenen, allen Zitterschmaz verschmähenden Vortrag, der, wie der deutsche Nachtigallenton, in mondheller Nacht, als ein besternender Gruß aus himmlischer Ferne an unser Ohr schlägt und in unserm Herzen den schlummernden Funken der Sympathie weckt. Die italienischen und französischen Geigen können tändeln, lächeln, liebkosen und scherzen, aber schluchzen, weinen, beten, rühren und ergreifen kann nur die deutsche Geigt. Meliqué's Violine hat Saiten, welche Thränen weinen können, und stimmt er im Adagio diese Saiten an, so müssen wir weinen unter lachen; dies ist, nach meiner Empfindung, der Charakter der Meliqué'schen Geige, dies ist ihr Triumph. Mehr als sein dreistündiges Concert, das, was die Composition betrifft, tief und gediegen, aber, aufrichtig gesagt, etwas monoton ist, hat mich der Vortrag seiner Schweizerlieder angesprochen, und wenn ich sage, daß seine Geige diese Lieder nicht gespielt, sondern im wahren Sinne des Wortes gesungen hat, so glaube ich damit die Virtuosität seines Vortrags am kürzesten und richtigsten bezeichnet zu haben. Wenn Meliqué diese Lieder vortrug und man das Auge schließt, und seinen Tönen nicht blos mit Ohre, sondern mit der Psyche lauscht, so glaubt man eine wundersame Frauen- oder — was am Ende dasselbe sagen will — Engel-Stimme zu vernehmen, die von der Höhe der Alpen zu uns herniedertönt und unsere Seele zu ihrer azurblauen Höhe hinaufzieht. Sie hören, verehrter Freund, daß ich nicht als Musiker von Profession, der mit technischen Kunstausdrücken um sich wirft, sondern als ein profaner Zuhörer urtheile, der nichts Anderes niederschreibt, als was seine Empfindung ihm diktirt. Da meine Referentenpflicht mir gebietet, Ihnen auch die Stimmung des Publikums zu bezeichnen, so sei erwähnt, daß das Publikum Herrn Meliqué mit anhaltender Beifallssalve empfing, ihn nach jeder der beiden Nummern mit donnerndem Beifall überschüttete und nach jeder Nummer stürmisch hervorrief. Die Bedeutung lang ein vom Kapellmeister Lachner trefflich begleitetes Concertino Lies mit Clavier und Violoncellbegleitung. Sowohl er als seine Begleiter, Dr. Lachner und Heinefetter, erwarben sich reichen, wohlverdienten Beifall. Die einzige Nummer, die den Glanz dieses Abends getrübt, war ein Duo aus Donizetti's Lucia di Lammermoor, das eben so nüchtern und geschmacklos componirt als von Dlle. Schickel und Hrn. Leser vorgetragen wurde. Diese Nummer — ich spreche jetzt als Gourmand — schmeckte wie alter Zwieback, der sich in kaltem Kaffee aufgelöst.

Tausend Grüße Ihnen und der göttlichen Musik

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

Bei Weise und Stoppani in Stuttgart erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und der Schweiz vorräthig:

Polyphonomos

oder

die Kunst, in sechsundzwanzig Lectionen sich eine vollständige Kenntniß der

musikalischen Harmonie

zu erwerben.

Ein Lehrbuch

zugleich zur Weckung und Förderung einer ächten musikalischen Bildung,

von

Hofrath **Dr. Gustav Schilling.**

52 Bogen gr. 8. Preis 5 fl. 24 kr. — 3 Rthlr. — 4 fl. 30. C. M.

Indem wir dieses Werk nun hiemit vollständig einem musikliebenden Publikum übergeben und zur gefälligen Beachtung aufs Angelegentlichste empfehlen, dient zum Beweise seiner außerordentlichen Gediegenheit wohl schon die einfache Thatsache, daß noch vor seiner Vollendung sowohl eine holländische als englische Uebersetzung davon besorgt wurden, und daß alle bisher erschienenen Rezensionen darüber in den geachtetsten Zeitschriften es als eine „merkwürdige und in seiner Art einzig dastehende Erscheinung auf dem Gebiete der musikalischen Literatur“ darstellen!

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 33. 14. November 1839.

Ueber das Studium der Composition,

mit besonderer Beziehung auf die Compositionslehre von A. B. Marx. Vom Verfasser.

(Schluß.)

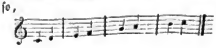
In der That ist auch diese Ansicht nicht neu. Man hat längst anerkannt, daß gründliche Erkenntniß und tieferes Eingehen ohne Compositionsstudium nicht zu erreichen sey. Weil aber früher das eigentliche Compositionsstudium durch unentwickelte Methode höchst umständlich und schwer erlangbar, kaum für den Künstler selbst (wie wir an so vielen bei redlichem Streben unvollendet gebliebenen oder irre geleiteten sehen) durchzuführen war, so beschränkte man sich nothgedrungen auf das Studium des leidigen Generalbasses oder der Harmonik und verfehlte seinen Zweck, da die Musik eben nichts weniger als blos Harmonie und nicht einmal zunächst Harmonie ist, jede einseitige Kenntniß aber nothwendig zu Mißverständnissen führt und für diesen höchst mißlichen Gewinn uns die natürliche Unbefangenheit raubt. Wem wären nicht schon Musiker und Kenner genug begegnet, die durch die Arbeit und den Hochmuth (denn jede Einseitigkeit macht hochmüthig) ihrer Generalbaßstudien dahin gerathen sind: in aller Composition nichts zu erblicken und beachten, als eine mehr oder weniger zu belobende Reihe von Akkorden, und die nun entweder Melodie, Rhythmus und alles Weitere als ein Zufälliges, Untergeordnetes, — oder umgekehrt die Melodie, Gestaltung u. s. w. (weil sie nur Harmonie erlernbar gefunden) als das allein Geniale, Unbestimmbare, Unbegreifliche anzusehen, in einer oder der andern Weise aber das Wahre und Ganze der Kunst zu verfehlen? Man hat also schon längst geahnet und erkannt, daß die Compositionslehre das rechte, ja unentbehrliche Mittel zu einer tieferen Musikbildung sey; diese Vorstellung ist nie aufgegeben worden (wie wär' es auch möglich gewesen?) und in neuerer Zeit hat Logier mit seinen frühern und jüngsten Nachfolgern eben hierauf sein Unterrichtssystem gegründet. Nun waren die dahin zielenden Bestrebungen, so verdienstlich und fruchtbar sie zum Theil für sich gewesen, doch für jenen Zweck tieferer Bildung (wie viel mehr für die Bildung des Componisten) mangelhaft und eher verderblich als fördernd, weil sie einseitig blieben, und von den musikalischen Gebilden nur die abstrakte Harmonie betrachteten. Dies kann sich ein Jeder leicht klar machen. Er lege sich irgend ein Tonstück, — eine Ouverture, einen Sonatensatz, ein Lied, — vor und erläutere sich oder lasse sich alles der Harmonik Angehörige: alle Akkorde, Vorhalte, Durchgänge u. s. w. erläutern; dann frage er sich, ob er nun das Tonstück, oder auch nur seine technische Construction besser und tiefer verstehe? Es kann nur auf das Entschiedenste mit Nein geantwortet werden. Die Form des Ganzen und ihre Bedeutung und Nothwendigkeit, die Satz- und Periodenbildung und Verknüpfung, die Melodie, die Wahl und Behandlung der Motive, kurz alles Lebendige ist in jener Betrachtung bei Seite gelassen worden. Darum eben war ein wesentlicher Fortschritt, eine vollständige Ausführung der Compositionslehre an der Stelle blos einseitiger Harmonielehren nothwendig, und ich halte mich überzeugt, daß eben dieses längst und allenthalben genährte Bewußtseyn der erste Grund der so ausgebreiteten Beistimmung geworden ist, deren sich mein Werk zu erfreuen gehabt hat.

Aber — und dieß scheint die bedenkliche Frage — wenn ein wahrhaftes Compositionsstudium für Jeden, der tiefer in die Kunst eindringen möchte, wünschenswerth, unerläßlich ist:

hat Jeder auch Fähigkeit zu diesem Studium und erfordert es nicht zu große Opfer an Zeit und zu große Vorbereitungen von denen, die nicht die Composition selbst zu ihrem Lebensberuf gewählt haben?

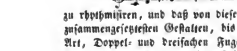
Hierauf kann ich aus der Erkenntniß der Sache und aus einer reichen — an fast zweihundert Schülern gesammelten Erfahrung die tröstlichste Antwort geben.

Die Fähigkeit, alle Lehren der Compositionskunst zu fassen und in Anwendung zu bringen, ja sich bis zu erfreulicher Leichtigkeit in allen Kunstformen zu bethätigen, hat Jeder mit gewöhnlichen Geistesfähigkeiten und einiger Musikanlage (so viel, als unter Zehnen Neun besitzen) begabte Mensch, und zwar vom Knabenalter an. Wer in meinem Lehrbuche gesehen hat, daß die erste Beschäftigung keine andere ist, als: die Durtonleiter sich vorzustellen und auf die einfachste Weise (zuerst so,



Digitized by Google

kann nach mehreren Zwischenversuchen so)



zu rhythmisiren, und daß von diesem Anfange bis zu den zusammengesetzesten Gestalten, bis zu den Canons aller Art, Doppel- und dreifachen Fugen u. s. w. durchaus stetig fortgegangen wird, so daß jede neue Aufgabe für Den, der die vorigen gefaßt hat, eben so leicht ist, als die erste für den Anfänger: der wird meiner Versicherung ohne Weiteres Glauben schenken. Ich selbst und die mir persönlich Nahestehenden, so wie diejenigen meiner Schüler, die schon selbst längere Zeit unterrichten (z. B. die Herren Al. Geyer und Eichberg hier, Herr Lange am Schullehrerseminar in Großtreben bei Torgau) sehen sie täglich bestätigt. Denn unter einer größern Anzahl von Schülern findet sich bezeichnender Weise die Naturanlage in allen Abstufungen neben einander. Hier zeigt sich nun fortwährend, daß die Lehre jeden Folgsamen und Fleißigen geschickt macht für alle Kunstformen; obwohl sie natürlicher Weise bei dem Talentvollen andre Früchte bringt, als bei dem Minderbegabten. — Ich darf, ebenfalls aus mehrjähriger Erfahrung und den in der Compositionslehre Theil I. S. 3 angeführten Gründen hinzufügen, daß Jeder, der Trieb zur Sache mitbringt, ein größeres Talent in sich trägt, als er selbst weiß und zu hoffen wagt. Mögen nur Lehrer und Schüler stets das Ihrige thun: die Natur erfüllt ihre leiseften Versprechungen übereichlich und Gott hat keinen Trieb in uns gelegt ohne die Kraft, ihm genug zu thun. Was nun die Zeit betrifft, die der Unterricht fordert, so ist hierin der Unterricht Einzelner bevorzugt, weil man auf den Einzelnen entschiedener und treffender wirken kann. Für die beiden ersten Curse der Composition, die ich an der Universität vor einer gleichviel ob größern oder kleinern Versammlung lese, brauche ich zu bequemem und reichlichem Vortrag ungefähr 100 bis 120 Stunden *), und 30 bis 50 Stunden seminaristischer Versammlung, in denen die Compositionen der Schüler vorgetragen, beurtheilt und berichtigt, Meisterwerke zergliedert und besondere Aufgaben und Rathschläge ertheilt werden. Dieses Studium fällt den Zeitraum eines Jahres und und ich habe es von Theologen, Juristen u. s. w., so wie ausübenden oder lehrenden vielbeschäftigten Musikern oft genug fleißig und glücklich vollenden sehen, unbeschadet ihrer anderweiten Berufsgeschäfte und Studien. Die Vorträge über Vocal- und Instrumentalsatz füllen einen gleichen Zeitraum aus; nach ihnen bedarf es aber noch fernerer nicht in die akademische Form zu bannender Unterweisung; über sie ist hier nicht der Ort weiter zu reden, da auch das Lehrbuch noch nicht so weit herausgegeben ist.

Noch günstiger stellt sich, wie gesagt, das Zeitverhältniß bei dem Unterricht Einzelner. Ein talentvoller Schüler hat mir, ohne Vorstudien gemacht zu haben, in der 70sten Stunde seine erste nicht übel gerathene Doppelfuge vorlegen können; die beiden jüngsten Schüler sind mit 23 Lectionen bis zur Choralbehandlung vorgeschritten. Daß übrigens nicht etwa um Zeit zu sparen, irgendwo flüchtig oder unvollständig verfahren wird, dafür bürgt schon die Methode, wie sie in meinem Lehrbuche dargelegt ist. Denn sobald man irgend einen Theil der Lehre versäumen oder vernachlässigen wollte, würde es allem Folgenden an den nöthigen Voraussetzungen und Vorübungen fehlen und alle weitern Arbeiten würden sich so schwer und mangelhaft erweisen, als — die mangelhafte alte Lehrweise sie gewöhnlich *) und thatsächlich findet.

Uebrigens mögen Jüngere hier nicht mißverstehen. Die Lehre kann in solchen Zeiträumen ihr Ziel erreichen; das heißt, sie kann die erforderliche Anleitung geben und die erste Reihe Uebungen beaufsichtigen. Aber das Studium ist weder in diesen, noch in größern Zeiträumen zu beendigen. Wer eine tiefere Vorstellung von Kunst und Künstlerberuf gefaßt hat, der weiß, daß die Kunst nie und von Niemand, wär' er auch der Begabteste, ausgelernt wird, und daß wir in diesem Sinne von Sebastian Bach und Mozart bis zum jüngsten Anfänger alle miteinander nur Jünger bleiben, jeder Lehrer der Mitschüler seines Schülers. Wer also nach irgend einer Lehrmethode fortschreitet vom Choral zur Figuration, von der einfachen zur Doppelfuge, oder wie es sey: der ist nicht etwa im Bisherigen fertig und Meister, sondern eben nur schulreif für den Fortschritt, auch der fernere Rath seines Leiters oder anderer Vorausgeschrittener wird ihm heilsam bleiben.

Ich darf aus vielfältiger Erfahrung hinzusetzen, daß die Compositionslehre jeden Schritt auch dann sicher lohnt, wenn Umstände ein Weiterschreiten nicht zulassen. Schon die ersten Uebungen im einstimmigen Satze (die 2 bis 3 Lectionen fordern) wecken den Sinn für Melodie und geben einen deutlichen Begriff von den Grundformen derselben (Tonrichtung, abschließender Abythmus, Ruhe- und Bewegungsmomente, Satzform, Periodenbau) von der Wirksamkeit des Abythmus, von der Bildung und Veränderung der Gänge und sogenannten Passagen. Schon die eben so leicht und schnell zu fassende Lehre von der auf Naturharmonie gebauten zwei und zweimal zweistimmigen Composition macht das Grundwesen aller Harmonie und Stimmführung anschaulich, und bietet selbst dem mittelmäßig Begabten vergnügliche und anregende Aufgaben. Dies kann in ein paar Wochen (mit drei oder vier Lectionen) leicht erworben werden, und man könnte dabei stehen bleiben, ohne seine Mühe verloren zu haben. Dann wird die allmählige Entfaltung der Harmonie und der reichern Stimmführung selbst für den blos Betrachtenden, den Reiz einer durchaus vernunftgemäßen und auf jedem Schritt inhaltvollen Entwickelung eines überreichen Lebens aus den einfachsten Grundformen und nach den einfachsten Gesetzen haben;

*) Von jeder sind nach den äußern unabänderlichen Verhältnissen 10 bis 15 Minuten Zwischenstunde abzuziehen.

*) Solche Gebrechen nehmen bisweilen naive Gestalt an. So äußerte ein hier amtlich Lehrender bei dem Anblick einer gelungenen Tripelfuge eines jüngern Komponisten: „das ist keine Kunst; ich kann auch eine Fuge mit drei Subjecten machen, wenn man mir ein Vierteljahr Zeit läßt."

wer aber selbstthätig herantritt, dem erhellt und erweitert sich das Reich der Töne mit jedem neuen Zuge, belebt, schärft und vereinigt sich der Sinn für Musik, wenn auf jedem Schritte, aus jedem einzelnen ihrer Momente ihr sinnvolles Leben sich mehr und mehr entbüllt. Nun, bei der Lehre von der Akkordverschränkung, kehrt die Freiheit in die Kunstentfaltung zurück, und beginnt ihr immer reicheres Spiel. Dann bilden und erklären sich alle Kunstformen, eine aus der andern und in ihrer Ordnung, — die Befolgung dieser Ordnung vorausgesetzt; — eine ganz so leicht, als die andere, bis zuletzt ihre Verwirklichung auf bestimmten Instrumenten oder im Gesang, ihre Verwendung zu kirchlichen, dramatischen und andern von außen unserer Kunst gesetzten Zwecken, das ganze Studium vollendet. Auf jedem Punkte kann mit einem der Arbeit angemessenen Erfolge, wenn die Umstände gebieten, oder der Eifer des Einzelnen nicht weiter begehren sollte, abgebrochen werden. Und da jeder Abschnitt zuletzt die Unvollkommenheit des jedesmaligen Standpunktes ansteckt, und damit den nächsten Fortschritt bezeichnet und hervorruft: so ist nirgends die Gefahr einseitigen und anmaßlichen Mißverstehens vorhanden, der man sonst unversehens und fast schuldlos ausgesetzt war.

Daß das Studium der Compositionslehre keine andern Vorkenntnisse, als die elementaren (die unnmehr in der Musiklehre vollständig abgehandelt sind) fordert, ist bereits in der Einleitung des Buches gesagt. Möge aber Jeder versichert seyn, daß eine höhere allgemeine Bildung, Fertigkeit auf mehreren Instrumenten jedenfalls auf dem Clavier, Gesangübung und Vertrautheit mit den Meisterwerken der Kunst, das Studium der Composition ungemein erleichtern und fördern und für höhere Künstlerbildung unerläßlich sind. — Es bleiben mir hiernach nur wenige Worte über die Weise des Studiums zu sagen, für Sich, selbst-Unterrichtende und für Lehrende.

Wer einen zutrauenswürdigen Lehrer gewinnen kann, wird dies gewiß dem stets zweifelvollen und schwierigern Selbststudium vorziehen. Doch könnte ich mehrere Beispiele erwähnschtesten Gelingens des Selbststudiums namhaft machen; so hat in der letzten Zeit Herr Dr. juris Klamann aus Oldenburg den zweiten Cursus bei völliger Reife im ersten Cursus, den er für sich studiert, mit durchgearbeitet, und ein Semester früher Herr Stud. Köppe aus Dessau die Fuge, die er hatte versäumen müssen, durch bloßes Selbststudium so glücklich nachgeholt, daß an der fünften Fuge nichts eigentlich Falsches mehr zu erwähnen blieb. Jedem rathe ich nun in solchem Falle, wie schon das Lehrbuch thut: sich durchaus nicht an der bloßen Verständnißß des im Buche Gesagten genügen zu lassen, sondern Alles praktisch durchzuarbeiten. Niemand glaube, einen Abschnitt im Buche vollkommen gefaßt zu haben und zum weitern Fortschritte reif zu seyn, der nicht die Compositionsaufgaben dieses Abschnittes mit Sicherheit und einer gewissen Leichtigkeit lösen kann; Niemand glaube, eine der Kunstformen (Choralbehandlung mit lebendigen Stimmen, Liedform, Figuration, Fuge u. s. w.) bewältigt und sich angeeignet zu haben, der sich nicht bei der Bearbeitung derselben leicht, heiter angeregt, vom Leben dieser Form beseelt und gehoben fühlt. Endlich sey dem für sich Arbeitenden noch dringender, als jedem Andern empfohlen, sich fleißig in den Werken der Meister umzusehen. Zuerst muß er sich ihnen hingeben, sie auf sich anregend, befeelend wirken lassen, sich auch bei der ihm vielleicht fremden Formen (z. B. der Fuge) eine ungefähre Vorstellung von dem Eigenthümlichen ihrer Gestalt einprägen, ohne sich in tieferes Forschen, Zergliedern und Nachbilden zu verlieren, das dem Anfänger nicht gelingen und frechten kann. Dann arbeite er unter der Leitung des Lehrbuchs ohne alle Rücksicht auf einzelne vielleicht abweichende Werke oder fremde Lehren und Rathschläge, bis er sich in der ergriffenen Form leicht und antheilvoll bewegen kann. Nun erst kehre er wieder zu den Werken der Künstler zurück, lasse sie sich nochmals unbefangen vorübergehen und frage sich: ob seine eigene Arbeiten von gleicher Art*) seien, oder nicht. Erst der ganz fertige und in seinem Studiengange geschrte Jünger, sollte an das zergliedernde Studium der Meisterwerke und, wenn er Lust hat, an die Vergleichung unserer Lehrweise mit andern gehen, da der ungereifte und unsichere Schüler durch Ausnahms-Fälle und Abweichungen, deren Grund und Recht (oder Unrecht) er nicht durchschaut, nur irre und schwankend gemacht werden kann.

Hiernach darf ich kaum noch erwähnen, daß Derjenige, der Composition lehren will, nicht blos vollkommene Einsicht und Kenntniß, sondern durchaus — wenn sein Unterricht künstlerisch fruchten soll — eine vollkommen reichende Gewandtheit haben muß, jede Kunst auf der Stelle auszuführen, und zwar mit steter Rücksicht auf das jedesmalige Bedürfniß des Schülers. Und hieran knüpfe ich die einzige Mittheilung über mein eigenes Verhalten bei dem Unterricht, die ich beherzigenswerth finde. Im öffentlichen, besonders aber im Einzelunterrichte spare ich die Worterklärungen, abstrakten Anweisungen u. s. w. so viel wie ohne Unbeutlichkeit möglich (viel mehr, als ich im Lehrbuche durfte) und beharre dafür in einem fortwährenden Vorarbeiten. Es versteht sich (und ich mache wiederholt bemerklich), daß unter dem Lehren nicht die Sammlung, viel weniger die Begeisterung stattgaben kann, aus denen wahre Kunstwerke hervorgehen. Aber jene sind auch nicht zu lehren. An ihre Stelle tritt die künstlerische Erkenntniß und Ueberlegung, deren der Künstler in keinem Augenblicke seines Schaffens entbehren kann, wenn er sich ihrer auch oft so wenig bewußt ist, als — der fertige Leser des Buchstabirens; und diese beiden Eigenschaften können gebildet werden. Indem ich nun —

*) Nicht den Werth des Meisterwerks kann der Schüler als erreichbar bei seiner Schularbeit ansehen; wohl aber wird er bald unterscheiden lernen, ob er sich in gleicher Weise und Richtung mit dem Meister bewegt. So wird z. B. Jeder, der die Choralfiguration studiert hat, die unter Versagung auf die Schülerstufe komponirten Sätze Nr. 104, 153, 174 die 178 u. a. (im zweiten Theile des Lehrbuchs) in der Weise Seb. Bachscher Figuration (obwohl natürlich von unendlich geringerm Werthe) finden, dagegen die Seite 513 aus einer andern Schule mitgetheilten Beispiele von ganz andrer Art, in einer Weise finden, die mit der der Meister gar keine Aehnlichkeit hat und gar nicht auf sie hindeutet und hinführen kann.

Digitized by Google

nicht etwa fertige Belege zu Regeln hinhalte, sondern aus dem Stegreife und wo möglich (im Einzelunterrichte) unter Befragung des Schülers und Befolgung seiner Vorschläge künstlerisch bilde, forschreite, umbilde: kommen alle die Bedürfnisse, Zweifel, Hülfsmittel, Marimen zur Sprache und praktischen Anschauung, die dem Künstler selbst entgegen oder hülfreich zur Seite treten, und die Schüler werden mit dem Lehrer fortwährend in der künstlerischen Sphäre erhalten. Sie leben und wirken von Anbeginn durchweg künstlerisch, sey es auch mit ungeübter Kraft und unvollständiger Erkenntniß, und verdienen sich die Hoffnung und die Fruchtbarkeit künftiger Weiheſtunden, mit denen Jeder, der für sie reif und gerüstet ist, begnadet werden möge.

Indem ich aber diesen Lohn ihnen als Ziel bezeichne, strebe ich durch Wort und That das Goetheſche

Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandirt die Poesie!

in Ehren zu halten, für den Jünger gewiß der spornendste und heilsamste Wahlspruch und das rechte Gegengift gegen alle thatlose und erschlaffende Schwärmerei und Träumerei, die sich von der künstlerischen Begeisterung unterscheiden, wie die ertzgenannten fünf Jungfrauen im Evangelium Matthäi (25, 2 —) von den fünf andern.

A. B. Marx.

Kritik.

Berlin bei Trautwein: Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgel-Mixturen, und ihre Eintheilung', nebſt Berichtigung einiger über sie öffentlich ausgesprochener falscher Ansichten, von Friedrich Wilke, Kgl. Musikdirector zu Neu-Ruppin ꝛc. 8. 36 Seiten. 1839. Preis (auf unserm Exemplare nicht bemerkt).

Der verehrte Herr Verfasser hat, als Ehrenmitglied desſelben, diese seine Schrift unserm Vereine gewidmet, und wäre selbſt der darin behandelte Gegenstand von keinem sonderlichen Interesse für das größere und gebildetere musikalische Publikum, was aber — gleich voraus bemerkt — nicht der Fall ist, so macht jener Umſtand doch schon ein achtsameres Verweilen bei derſelben und gewissermaßen zur Pflicht.

Die erſte Veranlaſſung zur Abfaſſung des Werkchens fand Hr. Wilke in einer Bemerkung, welche Kieſewetter nebenbei in seiner bekannten Geſchichte der europäiſch-abendländiſchen Muſik pag. 18 und 19 über die Orgelmixturen macht. Solche lautet wörtlich, wie folgt: „die Mixtur iſt ein Orgelregiſter, bei welchem mit jeder Taſte deren Quinte und Octave, heutzutage auch noch deren große Terz, nämlich der ganze harte Dreiklang, zugleich anſprechen; ein Regiſter, welches, wo es noch exiſtirt, und wo man etwa noch davon Gebrauch macht, niemals allein, ſondern nur mit mehr andern ſtarken Regiſtern vermiſcht, angewendet wird, und dann ein außerordentliches Geſumſe wie von tauſend ſchlechten Stimmen hervorbringt. Selbſt Calvißius und Michael Prätorius — Autoren aus dem Ende des XVI. und aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts — auf welche Forkel (Geſch. d. Muſ. Thl. 2. pag. 368) ſich beſonders beruft, nehmen an, daß ſchon in den älteſten Orgeln die Mixtur mit Duodecime, Octav und Quinte, nicht als Regiſter (denn ſolche gab es noch nicht), ſondern als mit jedem Tone für beſtändig verbunden, eingeführt geweſen und ſchon von daher auf uns gekommen ſey. Zeugniſſe dafür, oder Gründe der Wahrſcheinlichkeit, haben ſie ſo wenig als Forkel beigebracht. Meinerſeits beſtreite ich die Richtigkeit der Vorausſetzung, weil ich nicht abſehe, was die Erbauer der älteſten, mitunter ſchon ſehr großer, doch aber noch ſehr einfacher Orgeln im Occident vermocht haben könnte, einen Ton (die Quinte) einzuſchieben, deſſen ſchlechte Wirkung bei dem Anſchlagen mehrerer Taſten nach einander ihnen ſogleich hätte auffallen und ſie beſtimmen müſſen, einen eben ſo unbſtändigen als überflüſſigen Auswuchs zu beſeitigen: mich dünkt es glaublicher, daß die Mixtur in einer etwas ſpäteren Zeit, wo man ſchon Mutationen (Regiſter) anzubringen verſtand, und zwar als eine Nachahmung des Organum der alten ſpeculativen Theoretiker, aus übergroßer Ehrfurcht für das Alterthum verſucht, und in Verbindung mit einem kräftigen Hauptwerke, oder mit andern ſtarken Regiſtern, für brauchbar gehalten, ſo wegen des dadurch (zufälliger Weiſe) gewonnenen ungeheuern Effekts, als eine willkommene Entdeckung beibehalten worden ſey, die man in der Folgezeit ſogar noch mit der beigefügten großen Terze (!) verbeſſerte, um das Ungeheure noch ungeheuer zu machen. Die Höllenſolter einer iſolirten Mixtur würde keines Menſchen Kind jemals nur Minuten lang ertragen haben, ohne in Convulſionen zu verfallen."

So ſehr wir nun auch überzeugt ſind, daß Herr Kieſewetter manche der hier allerdings bitter und ſehr ernſtlich ſcheinenden Ausdrücke nicht ſo bitter und ſo ernſtlich gemeint hat, und ſo gerne wir glauben, daß viele derſelben nur auf einer irrigen Vorausſetzung beruhen, ſo mußte Herr Wilke, ein Mann vom Fach und von bewährter tiefer Orgelkenntniß und dem redlichſten Willen in der Kunſt überhaupt, um ſo mehr doch ſehr unangenehm davon berührt werden, als er von dem ganz richtigen Grundſatze ausgeht, daß, ſo geſeierter der Ruf eines Schriftſtellers ſey, deſto mehr deſſen Wort auch gläubig oder ungläubig auf Gebeihen der Künſte und Wiſſenſchaften einwirke, und hier offenbar von Seiten des Hrn. Kieſewetter, als einer anerkannten Autorität, den Orgelmixturen, von deren Wichtigkeit er ſich ſo ſehr überzeugt fühlt, eine vernichtende Gefahr drohe. Er rüfert daher mit aller Kraft ſeines Wiſſens, ſeines Denkens und ſeiner reichen Erfahrung gegen jeden einzelnen Satz ſeiner langen Denunciation, und ſucht zu beweiſen, einmal (pag. 8 ff.) daß ſelbſt in der Bezeichnung von Mixturen Hr. Kieſewetter ſchon ſich irre, indem dieſelben weder ein Quint- noch ein Terzchor enthalten, da ſie nur aus 1-, 1/2 und 1/4füßigen Chören beſtehen ꝛc.; dann ferner (pag. 11), daß eine Orgel ohne Mixtur und ohne Mixturchöre „gar nicht denkbar, ein non ens" ſey; (pag. 12 ff.) daß die Wirkung der Mixturen durchaus nicht der Charakteri-

Digitized by Google

sist entsprechen, welche Hr. Kieswetter oben davon gibt, im Gegentheil den größten Nutzen der Orgel gewähre, und daß endlich (pag. 15 ff.) Präsorius gerade das Gegentheil in seinem Synagma über die Orgelmixturen sage, was ihm zur Bestätigung falscher Ansichten unterschoben würde. Nach solchen und diesen Beweisen, deren Gründlichkeit und Bestimmtheit Niemand erkennen können wird, nimmt er dann noch einmal (pag. 22 ff.) einen Streifzug gegen Vogler, Chladni, Gottfried Weber, und wer denselben in der Verwirrung der Orgelmixturen gefolgt ist, mit eben so kühnem Muthe als scharf geschliffenen Waffen, vor, und legt zuletzt, nachdem er mit den glänzendsten Siegeszeichen und dem glücklichsten Erfolge aus demselben zurückgekehrt ist, von pag. 30 an das Wesen der Mixturen und ihrer einzelnen Stimmtheile oder Arten selbst offen und bündig dar.

So erscheint uns das Büchelchen, das sich auch durch eine klare und leicht fastliche Darstellung auszeichnet, als eine sehr dankenswerthe, wichtige und interessante Gabe für die Literatur des Orgelbaues, die um so mehr von denjenigen Musikern und Instrumentenmachern, welche sich vornehmlich mit der Orgel, ihrer Einrichtung und ihrer Behandlung zu beschäftigen haben, bereitwillig entgegengenommen werden wird, als ihnen damit Aufschlüsse zugleich über manche Verhältnisse, selbst in der Registrirung, geboten werden, die sie in vielen andern ähnlichen Werken wohl vergebens suchen.

Der Druck ist sauber und correkt; nur einen Druckfehler fanden wir, pag. 23, wo es Zeile 3 wohl Richtigkeit statt Richtigkeit heißen soll.

Ebendaselbst: Beschreibung der St. Catharinen-Kirchen-Orgel in der Neustadt zu Salzwedel, mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgel, von demselben Verfasser. 47 Seiten in 8. 1839. Preis (nicht angegeben).

Eng an oben angkündigtes Buch an schließt sich diese Schrift. Der Herr Verfasser eröffnet dieselbe nach einigen historisch-literarischen Notizen über die Orgel, mit „nöthigen Bemerkungen für Orgeldisponenten," die ihm um so nöthiger schienen, „als seines Wissens noch kein Lehrbuch über den speziellen Gebrauch der Orgelstimmen existirt, solches aber sehr wünschenswerth wäre, da bei allen Orgelvorträgen auf den rechten Gebrauch der Register sehr viel ankommt [gewiß!], und auch das schönste Trompetenstück auf der Flöte oder das schönste Flötenconcert auf der Trompete geblasen, seine Wirkung verfehlen müsse; und als ein großer Theil der Organisten die Orgel registrire ohne Plan, so ins Blaue hinein, und mit dem Glauben, Alles gethan zu haben, wenn die Tonkraft der Orgel mit der des Gemeindegesanges in ziemlich richtigem Verhältnisse stehe, und sie an Buß- und Bettagen mit sanften, an Festtagen mit starken Stimmen spielen, die Mehrzahl auch im Wahne stehe, daß zum vollen Werke alle vorhandenen Stimmen gehören, und sich behaglich fühlen in einer gerauschvollen und schwirrenden Tonkraft, glaubend, daß die Zuhörer sie für tüchtige Orgelspieler halten, nicht ahnend, daß sie damit nur den quälen, dessen Herz durch die Orgel gerührt und zu religiösen Empfindungen emporgehoben seyn will." Wie viel Wahres diese Voraussetzungen enthalten, überlasse ich dem verständigen Leser selbst zu beurtheilen; sodenfalls wird er es mit mir zu rühmen wissen, daß der Herr Verfasser seine Erfahrungen und seine tüchtigen Einsichten in die Sache in seinen „Bemerkungen" niedergelegt, so wenig derselbe darin Recht hat, daß wir in der Beziehung so ganz ohne theoretische Anleitung noch wären. Ich brauche ihn wohl nicht auf die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze besonders noch aufmerksam zu machen, welche schon über die Kunst der Registrirung veröffentlicht worden. Die nach jenen Bemerkungen folgende Beschreibung der Orgel selbst ist vom größten Interesse für Orgelbauer und Organisten. Die ganze Orgel enthält zwei freie Manuale und ein freies Pedal. Der Umfang der Manuale ist von C, Cis bis dreigestrichen f, der des Pedales C, Cis bis klein d. Sechs Bälge jeder 10' lang und 5' breit, geben den nöthigen Wind. Das Hauptmanual besteht: aus einem Principalwerke, Gedecktwerke, offenen Flöten und zwei Zungenstimmen. Sämmtliche Stimmen desselben sind: Principal 16'; Octave 8'; Quinte $5^1/_3$'; Superoctave 4'; Quinte $2^2/_3$'; Superoctave 2'; Scharf 4fach aus $2, 1^1/_3$ und 1'; Cymbel dreifach aus $1, 1/_3$ und $1/_4$'; Cornet 5fach aus $5^1/_3$, $4, 3^1/_5$ und 2'; Gedeckt 8'; Spitzflöte 8'; Rohrflöte 4'; Lieblich Gedeckt 4'; Trompete 16', und Trompete 8'. Das Oberwerk enthält: Prinzipal 8'; Octave 4'; Superoctave 2'; Mixtur 5fach aus 2, $1^1/_3$, 1 und $^1/_3$; Bordun 16'; Lieblich Gedeckt 8'; Quintgedon 8'; Gemshorn 4'; Nasat $2^2/_3$'; Viola di Gamba 8'; Salicional 8'; Aeoline 16'; Hautbois 8'. Das Pedal umfaßt: Principal 16'; Octave 8'; Superoctave 4'; Compensationsmixtur fünffach aus (Terz) $3^1/_5$, (Quinte) $2^2/_3$, (Superoctave 2', (Quinte) $1^1/_3$, (Siffflöte) 1'; Subbaß (zu allen Registern), Groß-Nasat $10^2/_3$'; Gedeckt 8'; Terz $6^2/_5$'; Nasat $5^1/_3$'; Violon 16'; Posaune 16'; Dulcian 16'; Trompete 8'; Clairon 4'. In Summe enthält die Orgel also 42 klingende Stimmen. Ihr Erbauer ist der Orgelbaumeister Friedrich Turley aus Treuenbrietzen, der von dem Verfasser, unter dessen Oberleitung der ganze Bau geordnet, angefangen und vollendet wurde, sehr gelobt und angelegentlichst empfohlen wird. Beiseiner einzelnen Stimme ist ihre Benennung angegeben, nebst manchen für Orgeldisponenten sehr wichtige Winke. Vorgebracht ist dem Buche eine Zeichnung der ganzen Orgelfronte, nach welcher diese ein imposantes Aussehen in der Kirche haben muß, ungeachtet ihrer wenigen, aber desto geschmackvolleren, einfachen Verzierungen. Die Herausgabe des Buchs geschah zum Besten der Sammlung, welche jetzt zur Erbauung einer neuen Orgel auch in der sogenannten Mönchskirche zu Salzwedel angestellt wird. Und auch um deßwillen schon empfehlen wir dasselbe allen seinen Interessenten als eine sehr lehrreiche, und selbst in historischer Rücksicht nicht unwerthvolle Schrift.

Hannover im Verlage der Helwing'schen Hofbuchhandlung: Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik. 50 S. 8. 1839.

Dem Vernehmen nach soll Sr. K. H. der Kronprinz von Hannover Verfasser dieser annonym erschienenen Schrift seyn. Wir vermögen nicht zu bestimmen, wie

Digitized by Google

Viel wahr oder unwahr von der Sage ist; aber wäre sie wahr, so knüpfte sich ein doppeltes Interesse an ihre Veröffentlichung, das zu finden aber wir dem verehrlichen Leser wohl nicht erst entgegen zu kommen brauchen, außer daß wir die Worte aus der Vorrede vielleicht hervorheben, die aus so hohem Munde vielfach wohlthuend unserm Ohre entgegenklingen müssen: „Mit feuriger Liebe habe ich die Musik von frühre Jugend an mir zu eigen zu machen getrieb. Sie ist mir eine köstliche Begleiterin und Trösterin durchs Leben geworden; immer unschätzbarer wurde sie mir, je mehr ich ihren unermeßlichen Ideenreichthum, ihre unerschöpfliche Fülle würdigen und verstehen lernte; je inniger sich ihre Poesie mit meinem ganzen Daseyn verwebte." Finden wir indeß, und gegen Erwarten des Verfassers zwar (s. pag. 6), nichts sonderlich Neues in dem Buche, und liegen die hier ausgesprochenen Ideen und Betrachtungen auch in ihren Resultaten als völlig aus- und abgemacht, als unbestritten schon längst hinter einer gegenwärtigen Zeit, so wollen wir uns doch freuen über ihre wohlgemeinte Wiederholung und die angenehme Form, in der diese geschieht. In einigen „einleitenden Bemerkungen und Untersuchungen" brantwortet der Verfasser zunächst die Frage: Was ist Musik? — dann: Was verstehen wir unter Ton? — und endlich: Was ist Harmonie und Melodie? — Musik ist ihm (pag. 8) eine Sprache in Tönen, ausdrückend Gefühle, Empfindungen, Vorstellungen ꝛc., und der Ton ein bestimmt abgemessener Klang; Harmonie (pag. 13) eine concentrirte, zu Accorden vereinigte Zusammenfügung von Tönen, und Melodie (pag. 14) eine Reihenfolge einzelner, abwechselnd hoher und tiefer Töne von kürzerer oder längerer Dauer. Von pag. 15 bis 27 handelt er von der Instrumentalmusik und sucht deren Fähigkeit darzuthun, auch ohne das bezeichnende Wort schon bestimmte Seelenzustände auszudrücken. Die Betrachtung knüpft sich an Beethovens Pastoralsinfonie, an Haydn's „Schöpfung," an Gluck „Iphigenie auf Aulis," an C. Wenzels Clavierccomposition über das Lied der Medea im Corsar von Lord Byron, an Webers „Aufforderung zum Tanz" und an dessen „Freischütz." Das erste und vorlegte Beispiel scheint wohl nicht sehr glücklich gewählt, da Beethoven in seiner Sinfonie sowohl als Weber in dieser Clavierpiece unstreitig über das eigentliche Bereich des musikalischen Ausdrucks, das Seelenleben, zu weit hinausgegangen ist, und mehr die äußern Zustände selbst und ihre Erscheinungen, als die Empfindungen darüber in Tönen zu offenbaren sich bemüht hat. Die genannten Opern dann konnten wohl mehr für Betrachtungen über die Vocal- als für solche über reine Instrumentalmusik einen Beweisgrund abgeben. Jene beginnen mit pag. 28. Eine weise Beleseuheit oder doch Bewandtheit in der Bibel, auf welche wir sofort stoßen, gewährt eine freudige Ueberraschung. Poesie ist dem Verfasser das Hinstellen fantasiereicher Gedanken und Gefühle in metrischer Form, aber nur bruennru kann ihm das Wort die Sache, zur Empfindung bringen erst der Ton. „Bertrands Abschied," Schuberts Goethe'scher „Erlkönig" sind ihm Muster des Vocalausdrucks in der Musik, und wir müssen sein zartes Gefühl ehren. Wenn pag. 40 die Geschichte wieder erzählt wird, daß Cicero bei seinen öffentlichen Reden einen „Reigenbläser" hinter sich stehen gehabt habe, der ihm immer den rechten Ton habe angeben müssen, so wollen wir zur Berichtigung der allerdings verbreiteten Fabel den Verfasser daran erinnern, daß dieser sogenannte Reigenbläser von Cicero nur dann bestimmt wurde, ihn zu erinnern, im Fall er, von der Leidenschaft hingerissen, zu schnell, zu hoch, und also nicht deutlich genug spräche, nicht aber dazu etwa, wie es auch die Meinung des Verfassers zu seyn scheint, ihm die bestimmte Tonhöhe anzugeben, in welcher er sprechen sollr. Von pag. 42 wird Einiges, und zwar sehr richtig Gedachtes über die „Vielseitigkeit der Musik" beigebracht. „Vor Allem in trüben, kummervollen Stunden ist die Tonkunst eine erquickende Trösterin, eine theilnehmende Freundin dem Dulder; sie gibt dem nagenden Gram, der unser Inneres zerfleischt, einen Ausdruck, mildert und besänftigt ihn dadurch; sie verleiht dem starren Schmerzenskrampf die labende Thräne; sie träufelt lindernden, heilenden Balsam in jedes wunde Herz. Wer dürfte ja an sich und Andern erfahrt, wird mit mir bezeugen, daß man diese schönste Seite der Kunst nicht dankbar genug verehren und lieben könne?

Schilling.

Correspondenz.

(Fortsetzung.)

Stuttgart, am 28. October 1839.

Das eigentliche Corpus delicti ist, wie, bei der Bearbeitung eines neuen Gesangbuches, die einzelnen Melodien der Lieder desselben angebracht werden sollen, da die Aufnahme selbst, wie auch nothwendig und nützlich, vorweg schon bestimmt und beschlossen worden ist. Die meisten Stimmen scheinen dafür zu seyn, daß die ganze Melodie dem Liede in vierstimmigem Satze vorgedruckt werdr. Mit Beispielen der Art sind vorangegangen die Herausgeber der vierstimmigen Gesänge der evangelischen Kirche (Stuttgart 1825) und in neuester Zeit Kocher in den Stimmen aus dem Reich Gottes (Stuttgart 1838): beide nach dem Vorbilde der schweizerischen Gesangbücher.

Hierbei fragt sich erst, in welcher Weise das geschehen soll? Und zwar 1) in Noten oder in Ziffern? In Noten sagen alle Vertheidiger des Notensystems und haben die Gewohnheit älterer und neuerer Zeit für sich. Es ist nun hier natürlich der Ort nicht, einzugehen auf den Streit zwischen Anhängern des Noten- Systems einerseits und denen des Ziffersystems andererseits. Für unsern Zweck genügt der Thatbestand des Streites. Auch muß jedenfalls und ohne Widerspruch zugestanden werden, daß in unserer Zeit auch von den Letzteren so Bedeutende für die Verbesserung des Gesangs geleistet worden ist, daß ihre Wünsche und Ansprüche ohne Verletzung der Billigkeit nicht unbeachtet bleiben können. Ob man sich nun aber für Noten oder Ziffern entscheide, so entsteht weiter die Frage 2) Welcher Schlüssel soll bei den Noten, welche Art der Bezifferung bei den Ziffern angewendet werden? Man vergl. hierüber einen Aufsatz von Silcher in den jüngsten Nummern dieser Zeitung.

Digitized by Google

Wie man sich nun wieder entscheide, so entsteht 3) eine Differenz über die Frage: sollen die Noten (Ziffern) in Partitur oder in einzelnen Stimmen ausgesetzt werden? Die erstere Methode befolgt Kocher in den Stimmen a. d. R. G., die andere der Herausgeber der 4stimmigen Gesänge d. ev. K. und das Züricher Gesangbuch. Für die Partitur spricht freilich die Ersparung des Raumes; dagegen werden Sänger, die nicht zugleich Klavierspieler sind, zumal unter dem Landvolk, sich sehr schwerlich in der Partitur zurecht finden. Eine Partitur in Ziffern ist vollends etwas Unerhörtes, darum aber doch nicht Unmögliches. Das Aufsetzen in einzelnen Stimmen aber erfordert einen unmäßigen Raum und erhöht die Kosten. Dieser Uebelstand wird noch erhöht, wenn man das Noten- mit dem Zahlensystem in der Art verbinden wollte, daß die Ziffern über oder unter die Noten gedruckt würden. 4) Bietet sich die Frage dar: soll eine und dieselbe Melodie jedem Liede, das darnach zu singen wäre, oder soll sie nur einem Liede ein für allemal vorgedruckt werden? Das Erstere könnte aus ökonomischen Gründen nicht seyn, das Andere würde einem weiter unten zu besprechenden Anstoße nicht genügend vorbeugen und entgegenwirken, um deßwillen eben diese Maaßregel postulirt worden ist. Endlich 5) fragt es sich: Soll der Text, d. h. der erste Vers eines Liedes, zwischen die Noten (Ziffern) eingeflemmt werden? Das aber würde den, der nicht nach Noten (Zahlen) zu singen versteht, und das ist der bei weitem größte Theil des Volks, stören und verwirren. Oder sollen die Noten (Ziffern) ohne Text abgedruckt werden? Das aber wäre wieder eine Unbequemlichkeit für den Sänger, zumal den minder geübten. Oder soll der Text zwrimal (bei einzelnen Stimmen fünfmal) einmal unter die Noten, das andere (fünfte) Mal ohne Noten gedruckt werden? Dieses verbieten abermals ökonomische Rücksichten.

Doch abgesehen von alle dem, lasse man ja nicht außer Acht, daß man sich durch die in Rede stehende Maßregel die Einführung des Gesangbuchs gar sehr erschweren würde. Denn das Volk, das bei weitem den größten Theil nach noch immer weder nach Noten, noch nach Zahlen zu singen versteht, hat nun einmal einen so unüberwindlichen Widerwillen gegen die Noten, daß es sich sogar noch jetzt über den Notengesang (in der neuesten Ausgabe unseres Landesgesangbuches) ärgert, und viel lieber für ein Buch ohne Noten mehr bezahlt, als für eines mit Noten weniger; was würde es zu einem Buche sagen, in welchem es durch vorgedruckte Noten, zwischen die sogar der Text eingeklemmt wäre, sogar im Lesen des Textes gestört und verwirrt würde? Es würde sich um der Noten willen unfehlbar gegen das ganze Buch sträuben! Freilich ist der Widerwille gegen die Noten, an sich betrachtet, ein Vorurtheil. Aber doch kann man auch mit Recht fragen: warum soll der Noten kaufen, der nichts davon versteht, ja sogar dadurch im Lesen des Textes gestört und verwirrt wird?

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

In Dresden spricht man jetzt auch viel von Conservatorien, und wenn die lebhaften Wünsche nach einem solchen dem, die selbst in Zeitschriften schon laut werden, von denen man gewiß weiß, daß sie nicht ohne höheren Einfluß sind, nur nicht schon mit dahinzielendem gehrimen Plane in Verbindung stehen. Dem Streben eines Reissiger und der Energie seiner Dresdner Landsmannschaft darf ganz ähnlich, und — wollte Gott, es wäre so. Daß Reissiger solche heroischen Pläne nicht allein zu machen, sondern auch auszuführen verstehe, hat er im Jahre 1843 anderswo bewiesen, wo die Mittel zumal erst wie aus dem Boden gestampft werden mußten. In Dresden, wo er sich von einem Fürstenau, Lipinsky, Schneider, Otto, Doe, Bauer, Kummer, Miesch u. s. w. umgeben sieht, hätte er in solcher Beziehung noch sicheres Spiel, nur Eins wird seinem Muthe und seiner Einsicht fehlen, und dieses Eine ist die Macht, ohne welche sich nichts Großes fast in der Welt vollbringen läßt, wäre dir-halbe Mruchheit auch dadurch glücklich. Doch dafür würden ja die Anderen vielleicht sorgen.

Am 24. October ward zu München auf eine höchst solenne Weise Mozarts „Don Juan" aufgeführt. Se. Majestät der König hatte die äußerst zarte Aufmerksamkeit und die hohe Gnade gehabt, Mozarts Wittwer von Salzburg dazu einladen zu lassen. Aber ein ganz besonderes Interesse gewann für den sinnigen Kunstfreund die Darstellung dadurch, daß zum erstenmale die von Mozart ursprünglich componirte und bisher, dort wie an den meisten Orten, weggeblieb'ne Schlußfeene des zweiten Acts gegeben wurde. „Selbst ist es," schreibt man von München, „daß seit 40 Jahren dem Publikum dies herrliche Finale entzogen und die Oper dafür mit einem fremden Tonschlosse ward. Jetzt erst sahen wir den Don Juan als ein Ganzes, ein Sinnlich-Organisches, und den wilden Sturm der Sinnlichkeit durch dieselbe Tonmacht, die ihn erregte, beruhigt und versöhnt."

Anfangs hieß es, und wir selbst berichteten nach einem sehr glaubwürdigen Schreiben aus London, die Einnahme bei dem Musikfeste in Norwich habe nicht hingereicht, die Kosten zu decken, und für die Taschen der Festordner sich ein ansehnliches Defizit ergeben; allein jetzt, nachdem man sehr sorgfältige Berechnungen angestellt worden sind, weiß man ganz bestimmt und wir berichten es auch sofort mit Freuden, daß im Gegentheil gerade die Einnahme die Ausgabe um 1296 Pfund übersteigen hat (15152 fl. rhein. oder 8482 Rthlr.). 800 Pfund davon sollen für wohlthätige Zwecke verwendet, die übrigen 496 Pfund aber als Reservefonds für das nächste Fest zurückgelegt werden. Wenn doch in Deutschland einmal ein Musikfest so viel einbrächte, um die Mozartstiftung in Frankfurt stehen bei derselben schuldenfrei zu machen! Wie, dürfte! —

Das große Londoner Musikfest in der Cathedrale von Worcester hat am 10. und 11. September zum Besten der Wittwen und Waisen verstorbener Geistlicher statt gehabt. Sein Erfolg ist uns noch nicht bekannt. Von Pr. Crotch ward ein neues Oratorium dabei aufgeführt, und Mis Clara Novello, freundlichen Angedenkens, sang darin.

In Wien kam die alte komische Oper „La prova d'una opera seria" von Gnecco zum erstenmale mit deutscher Bearbeitung unter dem Namen „Opern-Probe" zur Aufführung, und sie gefiel sehr, mehr als mancher neuere modernet Humor in der dramatischen Musik, der Text hat, ja des Lächerlichen und Spaßigen gar Viel, und des Komischen meist nur Einweniq, denn Posseureißerey ist keine Komik, wie man neuerdings freilich gar gern glauben machen möchte.

In dem musikalischen Taschenbuche „Orpheus," von Schmidt zu Wien herausgegeben, lesen wir unter Anderem auch eine recht gut gearbeitete Novelle von L. Schefer „Händels Zorn und Flucht." Der ganze Grimm Händels, sein innerlichst tiefer Leu-Grimm über die kalte Anfnahme seines Messias in London, die Bestrebungen seiner Freunde dann, ihn aus diesem Titanengroll herauszureißen und seinem Genie einen andern Strompunkt zu geben, die Erfüllung des guten Königs Georg I., der Händel bewegt, mit dem Messias nach Dublin zu gehen, und die wahre Anerkennung endlich,

Digitized by Google

welche das unsterbliche Werk dort findet, machen den Inhalt aus. Ich sehe meine Leser lächeln, indem ich ihnen denselben mittheile, aber wirklich auch verdreuet sich ein gar lieblicher und ergötzlicher Humor über die ganze Erzählung. Doch bin ich damit einmal zur allerneuesten schönen Literatur in der Musik gekommen, und hat ein gar süßes Fröschchen unsere Zunge schon lispeln gemacht, so sey mir auch erlaubt, zum Schluß noch einige wahrhafte

Literarische Desserts

vorzusetzen und Jedem davon zu überlassen, was ihm beliebt. Daß sich das Lächeln zum Lachen und das Kitzeln zum Beben steigert, dessen bin ich gewiß. Erster Teller. Hr. Ole Bull dirigirt in Münchens Concert, und nun lesen wir in der „Bayerischen National-Zeitung" vom 22. October wörtlich gedruckt:

„Paganinis Rivale, der große Ole Bull, dessen Berühmtheit vom Nordcap her auch allen civilisirten Theilen des Südens in Sturmesfluthen sich den Weg Bahnte, der hochgefeierte Ole Bull ist endlich auch bei uns eingekehrt und eilig thaten sich ihm der Musen Pforten auf, und sauchzend begrüßte die Menge den geistleuchtenden Priester. Wie möchten wir es wagen, über den Künstler zu urtheilen, dessen erhabene Leistungen den unerfahrenen Himmelsflug nehmen, wohin nur noch die Phantasie, nicht aber das prüfende Auge des Geistes und Verstandes zu folgen vermag? Wir haben Anfangs ihn mit enthusiastischer Ferzückt im Instrumente die schwierigsten, unmöglich scheinenden Accorde entlocken, wir bewunderten eine unglaubliche Geschicklichkeit der Geiste, der Führung des Bogens, welcher bald rasch, bald langsam, bald forte, bald in dem kaum hörbaren Pianissimo, Zauberisse erweckend, mit leichter Hand über die Saiten hinstrich, und oft alle gleichzeitig berührend, fremde, zauberartige Harmonien vernehmen ließ. Indem und der nur mögliche Ausdruck dieser reichhaltigen Instrumentes in denkbarster Erschöpfung mit dem dunklen Farbenspiele gegeben wurde, bleiben wir für die hohe Verehrung des Künstlers mehr als nothwendige Gründe sprechen; unsere Sinne fühlten sich ausstrickt, unsere Gefühle sich eingewiegt in den süßen Genusses unbekannte Reize, und der Geist schwelgte im Erkennen solcher Größe. (!) Aber auch das Bewußtsein dieser wohlthuenden Empfindungen mußte verschwinden, wie wir den Künstler selbst von der Macht seiner Töne hingerissen sahen, wie das ganze Instrument dem Geiste erhielt, und sich ihm in der Hand seiner Besitzers dessen innerste Regungen mittheilten, deren Klänge zur beredtesten Sprache begeisterter Poesie wurden. Doch genug der Worte, wo wir lebendigere Farben eines im Dynamischen entsprungenen Gefühls bedürften, um solche Kunst, solche Erhabenheit zu würdigen. Ole Bull ist über jeden Vergleich erhaben; sein Spiel charakterisirt sich nicht durch erklärliche Weise; er versetzt in eine neue Welt der Töne, die wir ahnen, aber nicht begreifen können, und die uns eine über das Leben hinausragende, erschreckende Erinnerung zurücklässt."

Ich möchte den Conditor kennen, bei welchem Hr. Ole Bull diese Bonbons a la Vanille fabriciren ließ, und — — wenn er nicht zu theuer wäre — ! — ! —)

Zweiter Teller. Aus gleicher Veranlassung läßt die „Münchner politische Zeitung" von demselben Tage sich vernehmen, die auf die Frage- und Ausrufezeichen, die natürlich wir zu besonderem Vergnügen dazu machen:

„Samstag den 19. fand im k. Hoftheater nach vorausgegangenem Lustspiele als zweite Abtheilung des Abends das Concert des lang erwarteten allenthalben gefeierten Ole-Bull's Statt. Die eminente Virtuosität — ja Genialität des Meisters konnte nicht anders als bezaubernd auf die zahlreich versammelten Zuhörer wirken. Während er in dem ersten von ihm componirten Concerte die vollkommenste Gewandtheit entwickelte und mit Paganinischer Fertigkeit und wunderbarer Ruhe die größten Schwierigkeiten überwand, zeigte er in dem Vortrage des Mozartischen Adagios das ächte innige Gefühl des wahren Künstlers, der mit Aufopferung seines eigenen Ich ganz die Schönheit des fremden Werkes erfassend es wiedergiebt wie sein Eigenes. Der Benützung der 4 Saiten der Violine auf einmal, so daß die reichste Harmonie wie im Quartettsatze gehört wird, ist selbst Paganini nicht mächtig. In klarer Gegenbewegung fortschreitend löst Ole-Bull ohne Begleitung des Orchesters die vollstimmigsten Harmonien; — mit dem Tone der Flöte wetteifernd täuscht er die Hörer durch eine Imitation oder Answort derselben, — sein Staccato, seine Doppelgriffe, Alles (?) Alles(?) überrascht auf die entzückendste Weise! Und dabei diese Bescheidenheit (?) diese Anspruchslosigkeit(?)— mit welcher Ole-Bull das Publikum begrüßt und das Orchester einladet, ihn zu begleiten! — Wir haben hier an seinem Virtuosen seines Ranges hier noch gehört. Ole-Bull ward mehrere Male stürmisch gerufen und mit Applaus wieder empfangen. Als er nach dem Vortrage seiner höchst originellen Pollacca Guerriera gerufen ward, erfreute er noch durch eine kleine Phantasie über „God save the King," die er ohne Begleitung des Orchesters vortrug. Möge uns bald ein zweiter so genußreicher Abend dergönnt seyn — Ole-Bull durch ein zweites größeres Concert uns entzücken!"

Und gleich darnach meldet dieselbe Zeitung, daß in Würzburg auf Königl. Kosten gegen 400 Arme gespeist worden seien: waren auch Tröpfe, d. h. arme Tröpfe darunter, so sollte es mich wundern, wenn der Fabrikant jener Pastete gefehlt hätte.

Dritter Teller. Ole Bull erscheint selbst im Bilde auf der zuckerfüssen Pastillete, und die „Münchener Tagespost" vom 30. October hat ihm folgende Devise zierlich eingereichet:

Wie Orpheus Leyer Du gefunden
Sag' uns, lieber, edler Mann.
Sieh' Dein Zauber schlagt Wunden,
Daß kein Herz sich retten kann!
Und in jedes Menschen Busen
Dringst er wie ein Talisman:
Und es haben nie die Musen
Solche Wunder je gethan.
Ja, Dir einen Kranz zu flechten
Drängt' es selbst der Unschuld Hand,
Nimm ihn, mag' damit nicht rechten
Ole Bull, aus nord'schem Land.
Herzensräuber, (!!) leb' zufrieden,
Glücklich, weiß von uns und fern;
Dir sei Segen' reich beschieden,
Doch bedi' unser oft und gern.

Sollte irgend Euer meiner verehrlichen Gäste sich durch die allzuvielen Süßigkeiten schon den Magen verdorben haben, so bitte ich nur, von folgenden Pfeffermünzkuchelchen gefälligst einige zu verschlucken, dann mit einigen Unzen Aquae fontanae, Hoffmann'scher oder noch besser Wiener und Böhmischer Tropfen sich den Mund auszuspülen, und ich bin überzeugt, er ist von allen Zuckgetränken und andern Leiden augenblicklich befreit.

Vierter Teller. Die Augsburger „Allgemeine Zeitung" vom 30. October theilt in ihrer Beilage unter der Ueberschrift „Donizetti und die italienische Oper in Paris" folgendes merkwürdige Urtheil über genannten Componisten mit, das ihr von Paris zugeschickt worden ist: „So wäre die schöne Jahreszeit der Winterfreuden denn wieder gekommen, ihre melodische Borboni, die italienischen Zugvögel, sind wieder zurück. Mancher mochte um streitvollen den verlängerten Genuß der Jagd und der wohlthuenden Lust des Nachsommers auf dem Lande entsagen, Mancher auch während des ganzen Sommers die noch übrigen Tage ihres Fortlebens mit Ungeduld überrechnen. Die Oper der Eröffnung, Lucia di Lammermoor, sollte ihr ersiges Darren mit einem Ueberfluß von Wonne belohnen. Donizetti's Musik ist wirklich schön, und eben so sehr das Werk eines ordnenden, höhnerischen Geistes, als das Erzeugniß einer feuchtaren Fantasie. Lama und Lyrik haben sich gleichen Theil an ihr; Zellerweise wird sie gewessen, rund, ergreifend, feierlich die uns Ehrabenen selbst; nirgendwo sehl Leere des Inhalts die Gedud des Zuschauers auf die Probe, die Ideen quellen in ununterbrochener Fülle, und ihre überall faßliche Anmuth (?) giebt eine Bürgschaft für ihre vollsthümliche Verbreitung u. s. w." —

Doch Scherz bei Seite, und wer sich dann nicht noch bekannt für Nachricht, wenn verständige Ausländer sagen, unsere deutsche musikalische Critik sey Todtbäuserei oder sole Bodenwaare, der — — — —.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ed. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Erscheinen in halben Bogen — Preis des Jahrgangs — bei allen Buch- und Musikhandlungen — k. k. Ost. ord. Postamt —

Erster Jahrgang. Nr. 34. 21. November 1839.

John Thomson.

Noch hat Schottland keinen Componisten aufzuweisen, dem wir von unserm Standpunkte der Kunst aus glauben Anerkennung als solchem zu Theil werden lassen zu müssen. John Thomson ist der erste schottische Componist in unserm, d. h. dem Sinne moderner Musikkunst, und es muß daher von Interesse für uns und die Leser Ihrer Jahrbücher, aus manchen anderen Gründen, die aus der Geschichte selbst hervorgehen, in specie die besonderen Mitglieder des deutschen National-Musik-Vereins auch, seyn, etwas Näheres über diesen Mann zu erfahren, der, aus dem Geschlechte der alten Kelten stammend, die Barbenharfe und den schottischen Dudelsack hinwegwarf, um in die tausendfältigen Harmonien und Saiten zu greifen, die unser englisches wie ein deutsches und ein Orchester des französischen Conservatoriums offenbart. Der Contrast ist zu groß, aber um desto reizender seine Wirkung.

John Thomson, ein Sohn des verstorbenen berühmten schottischen Theologen Dr. Andreas Thomson, ward geboren in Sprouston, bei Kelso in Schottland, den 28 October 1805. Seine erste Erziehung erhielt er in Edinburgh, wohin sein Vater sich zurückgezogen hatte. Seine Liebe für Musik gab sich frühzeitig kund, aber bei dem zu jener Zeit durchaus nicht erheblichen Zustande der Kunst in Edinburgh hatte er keine Gelegenheit, theoretischen Unterricht zu genießen, und es war damals überhaupt nicht üblich, die Knaben in der Musik unterweisen zu lassen. Obgleich so auf seine eigenen Mittel beschränkt, lernte er doch bald durch sich selbst die Noten, und erlangte durch das Studium der Gesangstheile von Psalm-Melodien (Chorälen) solche Kenntniße der Harmonie, daß er auch im Stande war, die Partituren der großen deutschen Meister zu studiren. In seinem 14ten Jahre gab der Aufenthalt in einer Mährischen Schule (Tulnech), wohin ihn der Vater geschickt hatte und wo trefflich gewählter Musik unter der Leitung eines Herrn Haße eine ausgezeichnete Stelle eingeräumt war, der Neigung des Jünglings eine entscheidende Richtung. Bei seiner Rückkehr in die Heimath hatte er wöchentlich Gelegenheit, als Zuhörer oder mitwirkend den Productionen einer kleinen, aber trefflichen Gesellschaft von Liebhabern beizuwohnen, welche sich nur mit den reinen und classischen Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und sonstiger Heroen deutscher und italienischer Schule beschäftigte. Nun versuchte er sich selbst auch in der Composition, aber verzweifelnd an irgend einem spätern Erfolg würde er dem Unternehmen wohl wieder entsagt haben, da seinen ersten Proben nur eine sehr spöttische Aufnahme zu Theil wurde, hätte nicht gerade dieser Umstand als ein Sporn zur Ausdauer gewirkt, welche den Tadel zuletzt die Zeit von fünf Jahren bei einem Advocaten in die Lehre. In den ersten paar Monaten war er ganz vorherrschende Leidenschaft gewann bald wieder das Uebergewicht über das trockene, mühselige Gewerbe, und das Notenpapier theilte bald den Raum seines Schreibtisches mit den gewichtigen Aktenstücken. Ungefähr um diese Zeit begann er auch musikalische Kritiken in einer Edinburgher Zeitung zu schreiben, was er, mit kurzen Unterbrechungen, bis zum gegenwärtigen Augenblicke fortsetzte. Allgemein mußte man diesen Kritiken das Verdienst eines gesunden, unpartheiischen Urtheils zuerkennen, und die Londoner Zeitschriften beriefen sich häufig auf ihren Ausspruch. Im J. 1829 machte er eine Reise nach Deutschland; bei seiner Rückkehr erging die Aufforderung an ihn, die Musik zu einem Trauerspiele aus dem Deutschen von Sir Walter Scott, betitelt „Das Haus Aspen," zu componiren. Eine solche Gelegenheit war zu verführerisch, als daß er hätte widerstehen können, obgleich ihm jede Erfahrung im dramatischen Style mangelte, und man die Musik innerhalb einer Woche verlangte. Die Tondichtung Thomsons wurde indeß in der That am neunten Tage nach der Aufforderung öffentlich aufgeführt; die Musik bestand aus einer Ouverture, einem Marsch, zwei Arien, einem Trinklied, und einem Finale von einiger Ausdehnung. Das letzte wurde, nachdem der Vorhang gefallen war, noch einmal verlangt, und das Trinklied mußte jeden Abend zweimal gesungen werden. Nach dem Tode seines Vaters, im Jahr 1831, gab er die Rechtswissenschaft gänzlich auf, und ging auf die Zusage einer Anstellung, von Seiten der damaligen Regierung, nach London. In dieser Hinsicht in seinen Hoffnungen getäuscht, nachdem er zwei Jahre gewartet hatte, während welcher Zeit er zweimal Paris besuchte, begann er seine Aufmerksamkeit gänzlich auf die Musik zu richten, und im Jahre 1833 schrieb er eine Oper in zwei Akten, betitelt „Hermann," für das Englische Opern-Haus, welches im Jahr 1834 eröffnet werden sollte, nachdem es an

Digitized by Google

derſelben Stelle wieder erbaut worden war, wo das frühere, von den Flammen verzehrte, geſtanden hatte. Mitlerweile begab er ſich nach Frankfurt a. M., wo er den Winter 1833—1834 im emſigen Studium unter dem berühmten Schnyder von Wartenſee zubrachte. Er war dabei auch ein fortwährend thätiges Mitglied des Cäcilien-Vereins, welcher damals unter Schelble ſeinen Glanzpunkt erreicht hatte. Bei ſeiner Rückkehr nach London, im Frühjahre 1834, fühlte er ſich in Folge ſeiner vermehrten Kunſtenntniſſe ſo unzufrieden mit der Partitur ſeiner Oper, daß er das Ganze völlig umarbeitete. „Hermann“ wurde im October aufgeführt und erfreute ſich der größten Lobeserhebung von Seiten der Tonkünſtler; aber die Muſik konnte das Buch nicht vor dem Tadel des Publikums ſchützen, obgleich es auf eine bekannte deutſche Erzählung gegründet iſt. Für die Partitur erhielt er 80 Pfund St. Die beſten Pieceen dieſer Oper ſind: die Ouverture, ein Baß-Jägerlied, ein Jägerchor, ein Räuber-Terzett (Canon in 8.), das Finale im erſten Akt, ein Baß-Recitativ und Arie, eine Scenen-Scene, und eine große Scene für Sopran im zweiten Akt. In dem folgenden Jahre componirte er für das Engliſche Opernhaus die Muſik zu einem Drama „The Shadow on the Wall“ (der Geiſt auf dem Wall), welches 35 Abende hinter einander gegeben wurde. Man hält die Ouverture für ſeine beſte Orcheſter-Compoſition. Im vergangenen Jahre, in welchem er auch eine neue Reiſe nach Deutſchland, und namentlich nach Wien, unternahm*), vollendete er eine komiſche Oper, deren Inhalt ſich auf Sir Walter Scotts bekannte Erzählung „die Braut von Lammermoor“ gründet.

Herr Thomſon hat nur deshalb ſehr wenig von ſeiner Muſik veröffentlicht, weil ſeine Compoſitionen zu ſehr dem deutſchen Charakter anhängen, um dem Ohre des engliſchen Publikums ganz zu entſprechen. Das Verzeichniß der Werke, die er herausgegeben, enthält ein Paar Stücke für das Pianoforte, Theile von ſeinen Opern, ungefähr 60 Arien u. ſ. w. Dunſt in Frankfurt hat ſünfzehn auch 3 Lieder von ihm gedruckt. In Manuſcript hat er zwei Trios für Pianoforte, Violine und Cello; ein Quartett für Pianoforte, Violin, Viola und Cello; mehrere Ouverturen; eine große Sonate für Violin und Pianoforte, mehrere Kleinigkeiten für Pianoforte, und eine beträchtliche Anzahl von Arien, Canzonetten u. ſ. w. Er ſteht auch in Verbindung mit dem ſchottiſchen Muſiker William Dauney, der eine Ausgabe der Nationallieder Schottlands mit charakteriſtiſcher Begleitung für das Pianoforte beſorgt, die aus vier ſtarken Bänden beſtehen ſoll, wovon zwei (ſchön gedruckt) bereits ausgegeben und mit großem Beifall aufgenommen worden ſind.

Unſtreitig beginnt mit Herrn Thomſon eine ganz neue Epoche in der Geſchichte der ſchottiſchen Muſik, und ſo ſind verläſſige Nachrichten über ſeine Perſon ſicher von Wichtigkeit; ſolche aber haben Sie mit Gegenwärtigem erhalten. Im Augenblicke iſt Herr Thomſon, dem ja auch von Ihrem Vereine zum correſpondirenden Mitgliede ernannt zu werden die Ehre zu Theil ward, noch nicht von der zuletzt bemerkten Reiſe in ſeine Heimath zurückgekehrt, ſondern war kürzlich in Paris, und wird, wie es heißt, auch Italien erſt noch beſuchen.

W. St. Brown.

*) Auf der auch wir den zugleich äußerſt liebenswürdigen und in Wahrheit tief gebildeten Künſtler perſönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Anmerkung der Redaktion.

Kritik.

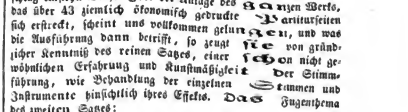
Bonn bei Simrock: *Hymnus „Domine salvum fac regem,“ Guillielmo I. augustissimo regi Neerlandiae dedicatus ab auctore Davide Koning.* Op. 1. Proprietas auctoris. Partitur.

Der Verfaſſer dieſes, als erſter öffentlicher Verſuch wirklich ganz vortrefflich gelungenen und aller Beachtung werthen, Hymnus iſt der jetzt neunzehnjährige Sohn eines angeſehenen Kaufmanns in Rotterdam, der früher ebenfalls Kaufmann werden ſollte, nunmehr aber, aus beſonderer Vorliebe für die Kunſt und mit Einwilligung ſeiner, der Muſik nicht weniger zugethanen Eltern, beſchloſſen hat, ſich ganz dieſer zu widmen. Wir bemerken dies nicht ohne beſondere Abſicht: Kenntniß der Perſon eines Künſtlers und Componiſten erleichtert um Vieles das Begreifen und Auffaſſen ſeiner Leiſtungen. Hr. Koning ward nicht durch Zufall etwa oder durch irgend welch' äußeres Verhältniß, auch nicht durch Roth und den Bedarf des Brodes zur Kunſt geführt, ſondern lediglich durch Neigung und innern Beruf, und erſcheinen ſomit ſeine Erſtlingsverſuche in der Compoſition als reine Entäußerungen einer innern Subjectivität, ſo können und dürfen wir bei ſolchen Umſtänden um deſto dreiſter und vertrauensvoller auch über etwaige Mängel, die noch darin herrſchen, hinwegſehen, als von ſelbſt eine höhere Macht die Hinderniſſe hinwegräumt, welche ihre Zügung den Beſtimmungen vielleicht in den Weg geſtellt hat, die von der Natur, mit der ſie Eins iſt, getroffen wurden. Hr. Koning fühlte Beruf zur Kunſt, und daß eine enthuſiaſtiſche Vorliebe ihn nicht hätte zum klaren Selbſtbewußtſeyn darüber gelangen laſſen, verbietet uns das vorliegende Werk ſchon, dem aber auch noch manche andere im Manuſcript zur Seite liegen, zu fürchten, und ſo dürfen, und müſſen wir gewiſſermaßen, auch das Schönſte noch von ſeinem Streben erwarten. Dies iſt ein Punkt, über welchen jeder junge Künſtler ſich erſt ernſtlich und aufrichtig befragen ſollte, ehe er ſagt und den Entſchluß faßt, in dem Atelier Polyhymnien ſeine künftige Heimath aufſchlagen zu wollen; aber auch ein Punkt, über welchen die Kritik vor allen Dingen mit ſich ins Reine gekommen ſeyn muß, ehe ſie ihre Scheere und ihren Meßſtab an die erſten Produkte eines künſtleriſchen Geiſtes anlegt, und den wir eben deshalb auch hier insbeſondere hervorgehoben haben möchten. Wird bei Jenem durch ſolches Bedenken vielem ſpäteren Unglück und Elend vorgebeugt, vermeidet

Digitized by Google

dieſe dadurch ein vortheiliges Verdammen oder unzeitiges Erheben, welches Beides ſchadet, und unrecht iſt. Herr Koning erhielt von frühefter Jugend an gründlichen Unterricht in der Muſik, im Allgemeinen wie im Beſondern auf verſchiedenen einzelnen Inſtrumenten. Im Jahre 1814 brachte ihn der Bauer, vornehmlich der deutſchen Sprache wegen, nach Frankfurt a. M., um in einem dortigen Handelshauſe zu ſerviren. Daß die Muſik nicht ganz dabei vernachläſſigt werde, war auch der Wunſch der Eltern, die Freude an dem ſchönen Talente des Sohnes hatten, und der Vater führte ihn deshalb zu Aloys Schmitt. Die Welt kennt dieſen gründlich durchbildeten Meiſter, und weiß, was man bei demſelben lernen kann, wenn Fleiß und Geſchick ſich dazugeſellt. Ob Hr. Koning es an dieſen fehlen ließ, darüber giebt am ſicherſten wohl der Umſtand Aufſchluß, daß Schmitt ſelbſt der Erſte war, der ihm den Rath ertheilte, an die Stelle merkantiliſcher Correſpondenz künſtleriſche Beſchäftigungen, an die Stelle der kleinen Wechſel- und Conto-Zetzen ein wohl conditionirtes Notenpapier treten zu laſſen. Er that es, und drei große Orcheſter-Ouverturen, welche er unter Schmitts beſonderer Leitung fertig brachte, beſtätigten bei allen Kennern die vorgefaßte Meinung von ſeinem Talent. So kehrte er im vergangenen Jahre mit bemerktem Entſchluſſe in die Heimath zurück, und arbeitete tüchtig fort unter einem auserwählten Notenvorrath, den herbeizuſchaffen dem Vater die Mittel nicht fehlten. Ein Streichquartett ward vollendet, und eine Orcheſter-Ouverture (H-Moll, 3/4-Takt) erhielt bei dem bekannten holländiſchen Vereine zur Beförderung der Tonkunſt den Preis von 10 Ducaten, und ſoll auf deſſen Koſten veröffentlicht werden. Anderes, als Fantaſien und Variationen für Clavier, Etuden, und Mehreres für Orcheſter, folgte; allein Jeder weiß, wie ſchwer es dem Neuphyten in der Compoſitionskunſt wird, einen Verleger, einen Pathen für ſeine neuen kleinen Geiſteskinder zu erhalten. Die Notendrucker ſind Kaufleute, Handelsmänner und keine Künſtler. Zehnmal der Beutel und die Taſche, ehe einmal die Ehre und die Kunſt. Wer wird es ihnen auch verdenken. Das Leben verlangt mehr als blos Kunſt. Gut, daß ein günſtiges Geſchick da den Anſprüchen auf pecuniäre Vortheile zu Hülfe kommt, und Hr. Koning in dem Punkte eben ſich ſelbſt zu helfen vermag, wo andere Talente nur zu häufig ſcheitern. Als er die Erlaubniß hatte, vorliegenden Hymnus ſeinem allergnädigſten Könige bedeuten zu dürfen, für welchen dann insbeſondere auch die Dichtung eingerichtet iſt, brauchte er nicht lange zu ſuchen nach einem Verleger, ſondern konnte ihn auf eigene Koſten prachtvoll drucken laſſen. Wir wünſchen von Herzen ihm Glück zu dieſem Geſchick, und wenn er es ehrlich meint mit ſich und der Kunſt, das aber meint er, ſo wird auch er der Vorſehung danken für ſolche günſtige Fügung, die heutigen Tags noch weit mehr Noth thut, zu irgend einer inneren wie äußeren Kraft in der geiſtigen Welt zu gelangen als ehedem, und die ihn nun auch in den Stand ſetzt, im Auslande, Paris, London, Wien ꝛc., durch Hören und Sehen großer Werke und Männer, ſeine Bildung zu vollenden. Bei der Gelegenheit zeige er den letzteren nur dieſes ſein Salvum fac regem vor, und er wird eben ſo gewiß die zuvorkommendſte und ehrenvollſte Aufnahme bei ihnen finden, als uns dadurch die ſchönſte Vorbemeinung von ſeinem herrlichen Talente wurde.

Der Hymnus iſt für Sopran und Tenor solo mit allgemeiner Begleitung von Violinen, Bratſche, Violoncell, Contrabaß, Hörnern, Fagotten, Clarinetten und Flöten geſetzt. Zur Bequemlichkeit der Ausführung auch in Privatzirkeln hat der Verfaſſer dem Partitur auch noch einen Clavierauszug in den beiden unteren Linienſyſtemen zugefügt. Nach einer kurzen, ſanft aber wirkungsvoll gehaltenen, Einleitung, von 14 Takten tritt der Chor ein mit einem Andante, in welchem er wie in feierlicher Stimmung ſein Flehen gen Himmel ſendet: Domine salvum fac regem nostrum, regem Guillielmum! dem dann zunächſt der Tenor solo folgt, und welcher nun in gleicher Weiſe beantwortet wird vom Sopran solo. So entfaltet ſich immer weiter und weiter mit der Ihre auch ihr künſtleriſcher Ausſpruch. Die Soli's bleiben dabei ſtets vorherrſchend, und der Chor erſcheint nur in ſeiner Uebereinſtimmung auch als der Träger des allgemeinen Gedankens, der von zwei Worttheilen dargeſtellt auch des geſammten Volks ſich bemächtigt hat, bis mit dem wiederholten zweiten Satze des Hymnus, dem Et exaudi nos in die etc., auch das Volk gleichſam nicht mehr dulden will ein Vorreden, ſondern ſelbſt der Offenbarer des Gefühls ſeyn, das in ſo mächtiger Uebereinſtimmung ſie Alle erfüllt, und nun mit voller, großer Orcheſterbegleitung im Allegro moderato der allgemeine Chor ſelbſtſtändig die vorherrſchende Parthie ergreift, wodurch ein Zugenjag mit Quint-Nachſchlag entſteht. Dieſe Ider der Anlage des ganzen Werks, das über 43 ziemlich ökonomiſch gedruckte Partiturſeiten ſich erſtreckt, ſcheint uns vollkommen gelungen, und was die Ausführung dann betrifft, ſo zeugt ſie von gründlicher Kenntniß des reinen Satzes, einer ſchon nicht gewöhnlichen Erfahrung und Kunſtmäßigkeit der Stimmführung, wie Behandlung der einzelnen Stimmen und Inſtrumente hinſichtlich ihres Effekts. Das Fugenthema des zweiten Satzes:



iſt unſtreitig ſehr glücklich erfunden, da es alle möglichen Umkehrungen zuläßt, und ſo, wie jedes Fugenthema ſoll, den Nachſchlag und alle ſonſtige Specialitäten der Fuge wie gewiſſermaßen von ſelbſt erzeugt. Nennen wir dieſe Erfindung aber gerade das Künſtleriſche in einer Fuge, ſo müſſen wir um ſo mehr Herrn Koning Lob dieſerhalb ſpenden, als die Ueberwindung ſolcher Schwierigkeit ſelten ohne ſonderliche Erfahrung, unleugbares Talent und bereits gemachtes fleißiges Studium von Statten geht. Die durchweg beibehaltene Behandlung des Wortes die als eine Sylbe iſt wohl ein kleiner Verſtoß gegen die Declamation und bringt dem Sänger einige unnöthige Schwierigkeit im Vortrage, welche leicht durch zwei

Digitized by Google

kürzere Schläge hätte vermieden werden können. Sonst haben wir übrigens auch in dieser Beziehung keinen Fehler aufgefunden, und wiederholen unſere herzlichſte Gratulation zu der Vollendung eines Werkes, das jedem Verſtändigen die vollſtändigſte Bürgſchaft bietet von dem Berufe ſeines Verfaſſers zur Compoſition und Kunſt überhaupt, wie einem Talent, von dem bei ſorgfältiger Pflege noch die reichſten Früchte erwartet werden dürfen.

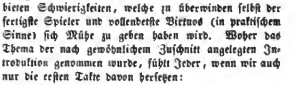
I. Paris bei Prilipp und Comp.: *Trois Nocturnes romantiques pour le Piano*, dédiés à Madame la Baronne de Riedesel par *Wilhelm Kruger*, Op. 5. Preis 6 Franken. Prop. de l'Edit.

II. Ebendaſelbſt: *Morceau de Concert. Fantaisie et Variations brillantes pour le Piano* sur un thème original, dédiés a LL. AA. RR. les Princesses Marie et Sophie de Wurtemberg, et composées par *Wilhelm Kruger*, Op. 6. Preis 7 Franken 50 Cts. Prop. de l'Editeur.

Der Verfaſſer dieſer beiden Clavier-Compoſitionen iſt der älteſte, jetzt 19 Jahre alte Sohn des als Flötiſt rühmlichſt bekannten Cammermuſikus Krüger hier in Stuttgart, der in den letzten drei Jahren ſich zu ſeiner Ausbildung in Paris aufhielt und während Thalbergs Anweſenheit dort auch einige Zeit deſſen Unterricht genoß. Dieſer Unterricht, eine ſo kurze Dauer er gehabt haben mag, muß doch von nicht unweſentlichem Einfluſſe auf ihn, und wenigſtens von ſolch' reicher Nachwirkung geweſen ſeyn, daß der junge Künſtler, der ſelbſt auch als Clavievirtuoſo ſich auszeichnet und in dieſer Richtung eine glänzende Zukunft vor ſich hat, des Meiſters Spiel- und Compoſitionsweiſe ſich zum vornehmſten Muſter wählte, denn die Annäherung läßt ſich nicht verkennen, deren er ſich zu Thalbergs, wenn auch nur formellen Darſtellungsart in vorliegenden Compoſitionen befleißt. Es ſind dieſelben Figuren faſt, welche und freuen und ängſtigen zugleich in Thalbergs Werken, dieſelben Weiſeſchichtigkeiten in der Behandlung des Inſtrumentes, dieſelben Unruhen und Zerwürfniſſe in der Durchführung. Ich will das nicht tadeln, nur rathen möchte ich, wenn anders ich mich nicht getäuſcht habe in der Auffaſſung, was ich nicht fürchte, die Nachahmung nicht zu weit zu treiben, ſonſt läuft ſie Gefahr, zur Copie zu werden, und von jeder künſtleriſchen Copie bis zur Carricatur iſt bekanntlich nur ein Schritt. Wie Thalberg, Henſelt, Liszt oder ein anderer der neueren Clavier-Heroen componiren und ſpielen zu wollen, muß man Thalberg, Henſelt, Liszt ꝛc. ſeyn; jeder Menſch, und ſo auch jeder Künſtler, trägt ſein eigenes Ich in und an ſich, von der Haarſpitze bis zur Schuhſohle, und nur einen Augenblick ſich deſſelben entäußern wollen, heißt — — jedenfalls über die Gränzen der Kunſt hinausgehen, die durchaus ſubjektiv iſt, und die Muſik zumal mehr und beſtimmter, abgeſchloſſener noch als jede andere Kunſt.

Die Nocturnen führen den Beiſatz romantiſch: ich halte den Ausdruck als charakteriſirende Bezeichnung für überflüßig in der Muſik, denn jedes Kunſtwerk ſoll an und für ſich ſchon das Romantiſche in ſich tragen, ſonſt iſt es nicht vollendet, und die Muſik iſt, ohne daß man es ſagt, durch und durch romantiſch; wollte der Herr Verfaſſer aber damit vielleicht ſagen, daß die Nocturnen im Style jener ſogenannten neuromantiſchen Schule componirt ſeien, die nicht die Romantik, ſondern der Romanticismus erzeugt hat, und die man eher als die Schule, die Zeit der Egalité, des Schreckens und Blutvergießens in der Muſik bezeichnen könnte, ſo muß ihm zur Ehre nachgeſagt werden, daß er, dieſen Nocturnen zu Folge, eben ſo wenig als ſein unverkennbares Vorbild Thalberg, genau genommen, ſolcher Schule angehört. Die Nocturnen ſind gut gearbeitete kurze Salonpiecen, nicht ohne Schwierigkeit, doch auch nicht zu ſchwierig, und mit wohl gelungener melodiſcher Durcharbeitung. Der Mangel einer kunſtgerechten Ausführung eines Gedankens wird verziehen in ſolcher Compoſition, wenn man unter Nocturne oder Nottuono nicht das verſtehen will, was unter Anderen Spohr ganz richtig darunter verſteht und durch die That bewieſen hat; doch läßt ſich eine rege, wenn auch mit den Zügeln der Jugend noch nicht kräftig genug gehaltende, etwas unſicher ſprudelnde Fantaſie nicht verkennen, und richtig geſpielt werden die drei Piecen gefallen überall, beſonders auch bei den fertigeren Dilettanten viele Theilnahme finden, denen ſie mit dem Gefallen zugleich die Gelegenheit gewähren, in einer gewiſſen Virtuoſität zu glänzen, was der Liebhaberei ſo wohl thut.

Die Variationen, welche auch auf dem Titel ſchon als Concertſtück ſich ankündigen, gehören in der That auch weniger dem Salon als wirklich dem Concerte an. Sie bieten Schwierigkeiten, welche zu überwinden ſelbſt der fertigſte Spieler und vollendetſte Virtuos (in praktiſchem Sinne) ſich Mühe zu geben haben wird. Woher das Thema der nach gewöhnlichem Zuſchnitt angelegten Introbuktion genommen wurde, fühlt Jeder, wenn wir auch nur die erſten Takte davon herſetzen:



u. ſ. w.

Uebrigens iſt es äußerſt geſchickt einverwebt in das Ganze. Der Zahl nach ſind der, nun ſehr brillant gehaltenen Variationen eigentlich nur drei; die vierte, Adagio As-dur, wohin die dritte am Schluße von der urſprünglichen Tonart E-dur ſchon überleitet, weicht bereits ab von dem Thema und eröffnet ſo, indem ſie ſich ein eigenes, wenn auch an das erſte annäherndes Thema und gewiſſermaßen aus ſich ſelbſt heraus bildet, auch eigentlich erſt die auf dem Titel angekündigte Fantaſie, deren Idee ich von Anfang an feſtzuhalten gewünſcht hätte, um dem Ganzen einen mehr innern Zuſammenhang und eine gewiſſe Abrundung zu verleihen, die allein fähig ſind, Variationen den Zutritt in den Kreis ächter Kunſtprodukte zu geſtatten, und ohne welche ſonſt ſolche ſtets nur erſcheinen als mechaniſch zuſammengeſtückelte Flickwerke. Doch die Fantaſie dauert auch nicht lange, und ſcheint nur das nachfolgend glänzende Finale, in welchem das erſte Thema

Digitized by Google

in der Grundtonart wieder aufgenommen wird, um deſto überraſchender eröffnen und einleiten zu wollen. So ergiebt ſich als Hauptzweck dieſer Compoſition wohl nur: Effekt durch glänzenden Mittel-Reichthum; nur der kann dadurch erreicht, weil dieſer darin enthalten worden, obſchon auch die Gränzen noch nicht damit erreicht worden ſind, welche heutigen Tags die bewieſene Möglichkeit ſchon ausgeſteckt hat; und wir haben blos noch den Wunſch auszuſprechen, dem jungen Verfaſſer bald einmal auf dem Felde ernſterer und tieferer Kunſt zu begegnen. Die Kräfte, ſolches zu betreten, fehlen ihm nicht, zumal er in der Kunſt des Satzes aus Lindpaintners Schule hervorging.

Stuttgart bei S. G. Lieſching: Hohenſtaufen-Lieder, von L. Bauer, J. Kerner, P. Pfizer, G. Rapp und F. Rückert, für eine Alt- oder Baßſtimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt und den edeln Dichtern verehrungsvoll gewidmet von Friedrich Silcher. Op. 32. Preis (auf unſerm Exemplar nicht bemerkt).

Welches eminente Talent der Componiſt, Hr. Univerſitätsmuſikdirector Silcher zu Tübingen, zur Lieder-Compoſition, und namentlich zu der Compoſition volksthümlicher Lieder beſitzt, und welches außerordentliche Glück er auch jederzeit noch darin offenbart hat, iſt hinlänglich bekannt, ſo daß wir unſern Leſern nur die Erſcheinung jener Lieder anzuzeigen brauchten, um zugleich auch gewiß zu ſeyn, daß ſie ſolche mit Theilnahme und freudiger Liebe entgegennehmen; indeſſen knüpft ſich an dieſe neue Arbeit Silchers auch noch ein anderes und hohes Intereſſe, nämlich das der deutſchen Geſchichte und eines tiefen reinen Sinnes für deutſche Nationalität, und es wird uns ſomit zur Pflicht gleichſam, auch ganz beſonders noch darauf aufmerkſam zu machen: es ſind Hohenſtaufenlieder, Lieder, in denen die Ahnung und der ſüße Traum alter deutſcher Kraft und Herrlichkeit ein begeiſterndes Leben athmen, und denen über das Wort hinaus nun Silcher auch noch Töne gegeben hat, die den Schwingen jener Fantaſie und Begeiſterung nur neue und immer ſtärkere Kräfte zutheilen. Die Erinnerung knüpft ſich da an Momente des Zeitalters, wo der Geiſt und die Bildung deutſcher Kaiſerherrſchaft noch weit überflügelte die Ausgeburten ihres Jahrhunderts, und wo Wiſſenſchaft und die Richtungen der Zukunft ſchon ziemlich ein alleiniges Eigenthum zu werden anfingen deutſchen Geiſtes und deutſcher Tugend, bis äußere Gewalt, Verrath, Meuchelmord, Verfolgung und dergleichen Dinge mehr das Haus zuſammenbrachen, das die Hohenſtaufen ſo kräftig aufzurichten angefangen hatten: welcher Deutſche würde nicht gern ſolche Lieder ſingen, welcher nicht ſingen gern Rückerts „Kaiſer Barbaroſſa,“ Pfizer's „Sonſt und Jetzt,“ oder aus Rapp's „Irene und Graf Ludwig von Wirtemberg:“

Nur Einer iſt geblieben,
Ob Feindes Trug und Wuth
Um ſeine Burgen trieben,
Ihn ſümmert nicht ſein Gut.

Blieb eines doch ſein eigen,
Das iſt die deutſche Treu',
Die hat er ſetzt zu zeigen,
Die blüht ihm ewig neu.

Dieſe aber ſind nebſt anderen die Lieder, welche Silcher hier in Muſik gebracht hat, und mit einem — was namentlich ſehr wohl that und hier auch eine ganz eigenthümliche und um der Wahrheit ihres Ausdrucks willen ſehr vortheilhafte Wirkung hervorbringt — ſolch' antiken Anſtrich zwar, als wären die Melodien geſchrieben auf jener alten Burg ſelbſt, die noch als einziges Ueberbleibſel Hohenſtaufiſcher Macht auf der hohen Bergſpitze aus dunklem Waldesgrün ernſt mahnend hervorragt, und wäre die Feder dabei eingetaucht in den Nebelthau, der auf ihrem grauen Felſenmooß in lichten Waſſerperlen glänzt. Hr. Silcher hat ſich ein Verdienſt erworben mit dieſen Compoſitionen, das ſeinem Talent in der Liederdichtung nicht weniger Ehre bringt, als ſeinem ſinnigen Geſchmacke in der Auswahl der Texte.

Schilling.

Correspondenz.

(Fortſetzung.)

Stuttgart am 29. October 1839.

Doch vielleicht iſt der Nutzen, den das Vordrucken der Melodien hat, ſo überwiegend, daß alle oben erwähnte Schwierigkeiten gar nicht in Anſchlag kommen. Wir wollen ſogleich ſehen. Welches iſt alſo der Zweck der in Rede ſtehenden Maaßregel? Man ſagt 1) es werde dadurch das Treffen der Töne erleichtert und ein guter Vierſtimmiger Volksgeſang gebildet. Man beruft ſich in dieſer Beziehung gewöhnlich auf das Beiſpiel der Schweiz, und behauptet, nur durch das unmittelbare Vordrucken der Melodien vor den Text ſei die Verbeſſerung und Einführung des vierſtimmigen Kirchengeſanges möglich und wirklich geworden. Allein dieſe Behauptung beruht auf einem Mißverſtändniß. Bekanntlich wurden in der Schweiz urſprünglich die Pſalmen beim Gottesdienſt geſungen; eine Gewohnheit, die ſich in mehreren Kantonen bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Bei den Pſalmen findet aber, da ſie in ungebundener Rede gedichtet ſind, die ſtrophiſche Wiederholung des Versmaaßes und der Melodie nicht ſtatt, wie bei unſern Kirchenliedern. Die Pſalmen ſind daher nach Art der Arien ganz durchcomponirt. Eben darum iſt es äußerſt ſchwierig und beziehungsweiſe unmöglich, ſolche Melodien, wären ſie auch noch ſo einfach, nach dem Gehör zu lernen und aus dem Gedächtniß zu ſingen. Wer alſo miſſingen wollte, konnte nicht umhin, ſich mit den Noten bekannt zu machen. War aber dieſes weſentlichſte Erforderniß, die Kenntniß der Noten, einmal vorhanden, ſo war die Hauptſchwierigkeit überwunden und nur noch ein kleiner Schritt zur Einführung des vierſtimmigen Geſanges; und nun war es auch ganz in der Ordnung, daß die Melodieen in vierſtimmigem Satz in die Geſangbücher aufgenommen wurden; und auch über die Art und Weiſe, in der dies geſchehen ſollte, konnte kein Streit entſtehen, da dieſe durch die Form der Pſalmen

Digitized by Google

geboten war, und man damals an den Gebrauch der Zahlen beim Singen noch nicht dachte. Wir sind in einem ganz andern Falle. Unsere, zumeiſt ganz kurzen Kirchenmelodieen wiederholen ſich regelmäßig bei jedem Vers und werden darum eben ſo leicht nach dem Gehör gelernt, als ſie ſich dem Gedächtniß einprägen. Dies iſt der Grund, warum ſich das Bedürfniß des Noten- oder Zahlenlernens bei uns nicht eher fühlbar machte, als bis man einen vierſtimmigen Kirchengeſang einzuführen beabſichtigte. Da nun aber nicht einmal der vierte Theil des Volkes nach Noten (Ziffern) zu ſingen verſteht, — was ſollen wir damit?

Ja, nicht einmal dem in Noten oder Ziffern bewanderten Sänger dürfte das Vordrucken der Melodieen vor den Text ſo willkommen ſeyn, als es auf den erſten Anblick ſcheint. Denn, wenn auch jedem Liede eine Melodie vorgedruckt würde, (was jedoch, wie oben bemerkt wurde, aus ökonomiſchen Gründen nicht angehen wird) es würde doch nicht immer möglich ſeyn, jedes Lied ſammt Melodie je auf zwei gegenüberſtehende Seiten zu drucken. Dadurch entſtände aber die große Unbequemlichkeit, daß man während des Singens immer vor- und rückwärts blättern müßte, wodurch gar leicht der Zuſammenhang verloren wird. Deſſen waren ſich die Herausgeber der „vierſtimmigen Geſänge der evangeliſchen Kirche“ gar wohl bewußt. Man ſehe nur, wie ſie ſich bemühten, dieſem Uebel zu entgehen, und welches Volumen aus ihrer Auswahl geworden iſt! Denſelben Beleg liefern die „Stimmen aus dem Reich Gottes.“

2) Man ſagt ferner: dem falſchen Geſchmack der Organiſten und Cantoren, die oft ein Lied und eine Tonweiſe von ganz verſchiedener Empfindung mit einander verbinden, könne nicht ſicherer vorgebeugt und entgegengewirkt werden, als dadurch, daß die Melodie, nach welcher das Lied zu ſingen ſei, nicht blos, wie gewöhnlich geſchieht, aufſchriftlich bezeichnet, ſondern dem Liede wirklich vorgedruckt, und ſo die Tonweiſe jedes Kirchenliedes durch die kirchliche Behörde ſtriet werde. — Es muß vor allen Dingen der hier gerügte Unfug, wodurch allerdings die Religioſität und das ſittliche Gefühl des Volkes ſo oft wahrhaft verhöhnt worden iſt, ohne Widerſpruch zugegeben werden. Ja, wir müſſen zudem noch die Stimme der Klage erheben über die unverantwortlichen Mißhandlungen, die ſo häufig an unſern ſchönſten Kirchenmelodieen verübt werden, indem faſt jeder Cantor und Organiſt ſich herausnimmt, dieſelben ganz nach ſeinem eigenen Gudünken abzuändern oder mit allerlei Schnörkeln zu verunſtalten, ſo daß ſchwerlich zwei Gemeinden gefunden werden, in denen auch nur Eine Melodie völlig übereinſtimmend geſungen würde, oder die nicht ihre eigenen Varianten hätten. Ein großer Theil dieſer Schuld kommt freilich auch auf die Herausgeber von Choralbüchern. Dieſe Sitte hat namentlich auch Herr C. Kocher in ſeinen „Stimmen aus dem Reich Gottes“ auf ſehr unerfreuliche Weiſe geübt, wo er faſt alle Melodien ohne irgend einen Grund abgeändert. Man ſage nicht, dieſes Buch ſei zunächſt für den häuslichen Gebrauch beſtimmt; muß daraus nicht Verwirrung entſtehen, wenn man dieſelbe Melodie zu Hauſe ſo, und in der Kirche wieder anders ſingt? Wir wollen damit das Recht der Abänderung älterer Melodien, in Fällen, wo wirklich Veraltetes vorkommt, oder wo ſich ſeit Jahren ausgewieſen hat, daß von den Gemeinden eine Stelle nie richtig geſungen wurde, oder wo auf die urſprüngliche Lesart zurückgegangen wurde, nicht in Abrede ſtellen. Dieſes Recht haben die Herausgeber des Choralbuchs von 1828 ſo gewiſſenhaft als geſchickt geübt, ſie haben jede vorzunehmende Aenderung in Melodie und Satz ſo reiflich erwogen, und mit ſo richtigem Gefühl durchgeführt, daß gewiß kein Sachverſtändiger und Unbefangener deinen Beifall verweigern konnte. Gleichſam den Weg vorzeichnend, ging Kocher damals mit einer, in gutem Gedächtniß ſtehenden Schrift voran (über die Muſik in der Kirche), in der er für die Bearbeitung des Chorals die ſtrengſten Grundſätze des diatoniſchen Syſtems in Anſpruch nahm, und demzufolge, an der Spitze der Redaction des Choralbuchs ſtehend, alle und jede Diſſonanzen unnachſichtlich auswies; — und nun, nach einem Decennium führt er ihre ganze Sippſchaft wieder in ſeine Stimmen a. d. R. G. ein und mache eben dadurch dieſe Sammlung für einen ihrer Hauptzwecke: die Beförderung des vierſtimmigen Geſangs, unbrauchbar. Wenn das der Meiſter thut, was ſollen wir von den Jüngern erwarten?! — Stehe nun zu hoffen, daß das Vordrucken der Melodien vor den Text der Willkühr und dem gebieteriſchen Verfahren der Cantoren und Organiſten Einhalt thun werde? Wir zweifeln gar ſehr! denn der Organiſt und Cantor kann die nachgedruckte Melodie eben ſo leicht umgehen, als die blos überſchriftlich vorgezeichnete; er kann dies oft ſogar mit einem Schein des Rechts, da bei der großen Auswahl der Melodien die vorgedruckte oft zufällig in ſeiner Gemeinde nicht eingeführt ſein könnte, und überdies nicht zu leugnen iſt, daß ohne Verletzung des Gefühls manches Lied nach verſchiedenen Melodien geſungen werden kann.

Faſſen wir nun das Ergebniß unſerer Bemerkungen zuſammen, ſo ſcheint es nicht zweckmäßig zu ſeyn, die Melodien dem Texte vorzudrucken.

Soll alſo der muſikaliſche Theil des Geſangbuchs bei einer Reform deſſelben ganz unberückſichtigt bleiben, da doch ſeit etwa 12 Jahren ſo Manches für die Verbeſſerung des Kirchengeſanges gethan und durch den Unterricht in Noten und Ziffern wenigſtens bei einem großen Theil der jüngeren Generation der Weg zur allgemeinen Einführung des vierſtimmigen Geſangs angebahnt und vorbereitet worden iſt? Sollen der Willkühr der Organiſten und Cantoren keine Grenzen geſteckt werden, da es doch auch den Geiſtlichen nicht erlaubt iſt, von der Luther'ſchen Bibel-Ueberſetzung und von den Formularen der Liturgie abzuweichen? Daß dieſes nicht unſere Meinung iſt, erhellt zwar ſchon aus dem bisher Geſagten; um aber nicht den Beobacht zu erregen, als komme es uns nur darauf an, den Knoten zu ſchürzen, ſtatt an ſeiner Auflöſung zu arbeiten, ſo ſprechen wir unſere Anſicht darüber aus, ohne jedoch beſſerem Urtheil vorgreifen zu wollen.

Um vor allen Dingen den oben gerügten Mißbräuchen zu begegnen, und die möglichſte Einheit beim Kirchengeſang herzuſtellen, ſcheint uns das Unerläßlichſte die Aufſtellung eines Normalchoralbuches zu ſeyn, von welchem in Melodie

Digitized by Google

und Satz abzuweichen den Organisten und Cantoren streng untersagt seyn müßte. Dieses, bei sept viel zu wenig beachtetem Grundsatz hat in neuerer Zeit Sämann in seiner Schrift über den Kirchengesang ebenso überzeugend als nachdrücklich ausgesprochen. Ueber eine solche nothwendige Beschränkung hätte sich aber gewiß kein besonnener Organist oder Cantor zu beschweren Ursache, da ja in gleicher Weise die Geistlichen an die Luther'sche Bibelübersetzung und die Agende gebunden sind. Zu einem solchen Normalchoralbuche würde sich aber unser würtembergisches von 1828 um seiner löblichen Eigenschaften willen (die selbst der eigensinnige Nägeli gebührend anerkannte), ganz vorzüglich eignen. Bei einer künftigen Auflage schiene es jedoch rathsam, das ganze Buch in zwei Abtheilungen zu trennen; in deren eine nur die beim kirchlichen Gebrauch unentbehrlichen Melodien, mit besonderer Berücksichtigung der alten Kirchenmelodien aufgenommen würden; denn je kleiner die Anzahl der eingeführten Tonweisen ist, desto besser können sie geübt werden. Die zweite Abtheilung wäre mehr für den häuslichen Gebrauch, für einen kirchlichen Chor, für Beerdigungen und dergl. bestimmt. Dahin würden wir also alle alten Melodien, deren Einführung in der Kirche schwierig ist, auch alle neueren, die beim öffentlichen Gottesdienst entbehrlich sind, verweisen. Die Ueberschriften der einzelnen Melodien sollten immer mit den Anfangsworten desjenigen Liedes angegeben werden, zu welchem die Melodie ursprünglich componirt wurde, und eben dieser Text wo möglich jedesmal unterlegt werden. (Einige wenige Ausstellungen an einzelnen Melodien mögen ein andersmal eine Stelle finden.)

3) Man veranstalte eine Sammlung von vierstimmigen Melodien, in einzelne Stimmen ausgesetzt und im Format dem Gesangbuch gleich, nicht dazu bestimmt, dem Gesangbuch angebunden, aber doch in Eine Scheide mit demselben gesteckt zu werden. Dann hätten die Unkundigen nicht nöthig, sich die Melodien, die sie nicht verstehen, zu kaufen, und selbst das Vorurtheil würde geschont. Auch der einzelne Sänger brauchte sich nur seine Stimme anzuschaffen, und es wäre die bezeichnete Richtung für ihn die bequemste. Da ferner, wie oben bemerkt, die Noten- und Zahlen-Sänger gleiche Ansprüche und Berechtigung haben, so würde man nicht umhin können, zweierlei Ausgaben, die eine in Noten, die andere in Ziffern, zu veranstalten. (Wer beide Methoden verbinden wollte, könnte die Ziffern selbst den Noten beifügen.) Für die Noten wäre der Violin- und Baß-Schlüssel zu wählen, da die übrigen fast ganz vergessen und außer Gebrauch sind, diese beiden aber als fast allgemein bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Auch die Tenorstimme kann ja leicht im Violinschlüssel gegeben werden. Eine Reduktion sämmtlicher Tonarten auf die fünf einfachsten wäre im Interesse des Volks gewiß wünschenswerth und rathsam.

(Schluß folgt).

Feuilleton.

Am 28. October fand, Polnischen Blättern zu Folge, zu Warschau im großen Theater ein glänzendes Concert mit lebenden Bildern zum Besten der durch die letzte Ueberschwemmung in Noth gerathenen Bewohner der Weichselufer des Königreichs statt, das die vornehmsten Dilettanten der Stadt unter Mitwirkung sämmtlicher Mitglieder der Oper und des Orchesters bereitet hatten. Ich möchte bei der Gelegenheit meine anderswo schon einmal ausgesprochene Idee von Bildermusiken, wie ich sie nenne, wieder in Erinnerung bringen, d. h. von einer Verbindung der Musik mit den Ausstellungen großer malerischer Kunstwerke. Ohnzweifelhaft würde dieselbe von noch weit größerer Wirkung seyn als jener Verein der Plastik mit der reinen Tonkunst, da unsere sogenannten lebenden Bilder oft genug nur zum noch keines andern Ausdrucks zu bedienen) gar zu drollige Nachahmungen der idealischen Schöpfungen der Maler und Bildhauer sind. Nehmen wir z. B. an, ein Maler hätte die Verklärung Christi in einem wohlgelungenen Bilde dargestellt, und, indem dieses noch verhüllt dastände in einem gut erleuchteten, aber vor allem Tone störenden Schmuckwerk freien Saale, ertönte eine pompahafte Musik, der sich alle Pracht und Herrlichkeit des Himmels und der Erde ausbreite; nach und nach ginge dann dieselbe über in sanften Melodien, und führte uns in weichen Harmonien näher auch der Anschauung und Betrachtung aller jetzlichen Vergänglichkeit, bis endlich, wo wir gleichsam angespannt wären in unserm Gefühle am Rande des Grabes, vielleicht jener hohe, tief erquickende, Geist und Herz erhebende Trostgesang Klopstocks: „Auferstehn, ja auferstehen wirst du, mein Leib, nach kurzer Ruhe!" angestimmt würde von einem feierlichen Chor, und nun am Schlusse desselben lang-sam sich entscheidete, das bis dahin unseren Blicken noch entzogene Bild, — ich bin überzeugt, der Effekt wäre mit Worten nicht zu beschreiben. Nach Aelian's Gesichte pflegte man vor Alters Musik, häufiger Gebrauch zu machen, wovon die Werke der ersten und auch fete den größten Vortheil trugen. Ich führe nur Thron von Samos als Beispiel an. Nichts auch, glaube ich, schadet den todten und nachbildenden Künsten mehr als die Isolirung ihrer Ausstellung: eine gewissermaßen heilgere Weihe dieser verliehen, und die Wirkung wird unzweifelhaft auch eine tiefere und allgemeinere seyn.

Am 27. October starb zu Charlottenburg bei Berlin Raphael Tamboltini, dessen Gesangskunst die letzten Tage Friedrichs Großen noch erheitert hatte. Er befaß dort ein eigenes haus und Gütchen, und brachte seine Zeit mit der Bestellung seines Gartens zu, in welchem er besonders die Feigenzucht cultivirte, als eine Erinnerung an seine südliche Heimath. Er war nämlich 1766 zu Fermo im Kirchenstaate geboren. Friedrich der Große berief ihn 1784 nach Berlin. Bis 1809, wo die italienische Oper in Berlin aufgelöst wurde, blieb er eines der bewundertsten Mitglieder derselben, mit einer Mad. Marchetti Fantozzi, mit Concialini im rühmlichsten Wettkampf. Von da an bis ins Jahr 1817 war er noch als Concertsänger engagirt; doch trat er 1815 auch, während der Anwesenheit des Kaisers Alexander, noch einmal auf dem Theater auf, und 1817 pensionirt zog er nach Charlottenburg.

Beriot ist bereits in Wien angelangt und hat am 3. d. M. dort sein erstes Concert gegeben, im großen Redoutensaale, das in jeder Beziehung glänzend ausgefallen zu seyn scheint, nur war vom Hofe Niemand anwesend, weil daselbst die Feierlichkeit des ersten Kirchenganges abgehalten ward.

Spohr hat, als Seitenstück zu der, in Cassel und Norwich, mit so enthusiastischem Beifalle aufgenommenen Violin-Fantasie „Sonst und Jetzt," eine neue dithyrische Sinfonie (seine sechste bereits) vollendet, deren erster Theil die Zeiten Händels und Bachs (also ohngefähr die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts), der zweite die

Digitized by Google

Epoche Haydn und Mozart (zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts), der dritte die Zeit Beethovens, und der vierte unsere heutigen Tage in der Kunst repräsentirt. So originell die Idee ist, so höchst interessant ist sie zu gleicher Zeit auch, und der vielfache Werth, der sich dadurch an das Kunstwerk knüpft, scheint ihm unzweifelhaft die verdrießliche Zweihnalzigkeit.

Der Opernecomponist Thomas in Paris schrieb ein Requiem: so groß der Contrast ist von einer französischen Oper und einer Todtenmesse, wird vielfach doch das letztere Werk gelobt, und wir sind sehr begierig, etwas Näheres darüber zu erfahren oder gar Etwas davon zu hören.

Von Liszt, der in seinen Jugendjahre in Triest Concerte gieb, hieß es anfänglich, er habe dem Comité für Beethovens Denkmal die namhafte Summe von 60,000 Franken übermachen lassen, und seine Freunde wußten nicht, welches Prädikat sie dieser mehr denn blos fürstlichen Freigebigkeit und Großherzigkeit beilegen sollten, so Jules Janin das Geschenk Paganini's an Berlioz schon ein Königliches genannt hatte. Andere modificirten die Sage mit dem Glanz des Factums schon in Etwas, und behaupteten, Liszt habe blos die zum Denkmal benöthigte Summe von 60000 Franken voll gemacht. Das Wahre an der ganzen Geschichte ist nun einfach folgendes. Allerdings hat der wackere Liszt sich veranlaßt gefunden, bei dem schiefgerathen Gange, den die ernährte Subscription zu nehmen begann, seinerseits alles Mögliche zur Förderung des Monuments beizutragen; nur hat er keine 60000 Franken und überhaupt noch kein Geld dazu gespendet. Die Sache verhielt sich also. Bei seiner Anwesenheit in Florenz lernte Liszt den ausgezeichneten Bildhauer Lorenzo Bartolini kennen, der seine Büste für die nächste Pariser Ausstellung sehr treffend fertigte, und den Wunsch äußerte, eines seiner Werke in Wien aufgestellt zu sehen. Hr. Liszt hatte zu verschiedne Beweise von den eminenten Leistungen dieses Künstlers erhalten, als daß er nicht hätte suchen sollen, seinen Wünschen entgegen zu kommen. Er schloß mit ihm einen Vertrag zur Errichtung eines Denkmals für Beethoven ab, zu welchem Zweck ihm der Künstler einen kunstreichen Plan vorlegte. Das Werk soll binnen 3 Jahren vollendet seyn, während welcher Zeit Liszt drei Concerte in Wien, London und Paris zu geben sich verpflichtete, um die Kosten, die sich auf ungefähr 60,000 Franks belaufen würden, vollends zu erschwingen, und allenfalls das Fehlende aus seiner Tasche beizuschießen. Liszt hat daher an das Comité in Bonn geschrieben, die Subscriptionsliste, falls es seinen Plan genehmige, zu schließen. Er hat das hierauf Bezügliche auch Berlioz zur Veröffentlichung in der Revue musicale mitgetheilt, wünscht aber diese seine Erklärung auch in diesen Blättern aufgenommen zu sehen, um so mehr, als er, weit entfernt, seine Handlung für eine sündliche zu betrachten, sie nur als einen Tribut anſieht, den der Künstler dem großen Meister schulde. Und dazu sagen wir von Herzen Bravo! —

Der französische Minister des Innern hat den Kindern des verstorbenen Sängers Adolph Nourrit, dessen Gattin bekanntlich vor Kurzem auch dem Schmerze über das Schicksal ihres Mannes unterlag, eine jährliche Pension von 1800 Franken bewilligt, welche muthmaßlich wird, bis das letzte der sieben, alle noch sehr jungen, Kinder volljährig geworden ist.

Thalberg, der sich jetzt in Dublin befindet, gab in einer Woche kürzlich in Westengland drei Concerte, die ihm 650 Pfd. St. (7800 fl.) reinen Gewinn brachten. Wo er nicht so viel, und hätte er das ganze Jahr hindurch Concerte gegeben, eingenommen haben würde, weiß ich, und Anderen ist es auch kein Geheimniß mehr. In Deutschland darf der Künstler wie der Schriftsteller nie mehr von Leben verlangen, als — seine Kunst, höchstens nebenbei auch noch satt zu essen, sonst ist, was darüber ist, sicher vom Uebel oder — — vom Theater, wo man leichter zum Heiden sich aufschwingt, als der Virtuos eine Skala ordentlich spielen und der Componist einen Akkord umzukehren lernt. Doch man lasse sie; wahr und ewig wahr bleibt dennoch, was Friedrich der Große in seiner Vorrede zu Voltaire's „Henriade“ sagt: „die Künste gleichen weitläufigen Regionen, welche zu erobern uns fast eben so unmöglich ist als Cäsar oder Alexander die Eroberung der Welt es war. Es bedarf vieler Talente und dieser Anstrengung, um sich eines kleinen Gebiets nur zu bemächtigen; auch rühren die mehrsten Menschen, die Eroberung dieser Regionen, nur im Schneckengange fort. Ein ordentlicher Künstler würde kraft seines erhobenen Geistes, wenn er seine Sphäre verlassen und sich den Geschäften stärke widmen wollen, welche der Ehrgeiz und Eigennutz der Menschen gewöhnlich ernstlicher Beschäftigungen zu nennen pflegt, den Weg zu den höchsten Belohnungen sich eröffnet haben; aber er folgte lieber dem unwiderstehlichen Triebe seines Genies, als daß er nach den Vortheilen strebte, die ihm das Glück nicht hatte verfagen können.“

In Altenburg ward am 31. Oktober, aus Veranlassung des Reformationsfestes, auch die Säcularfeier der Degradirweihung in der Herzoglichen Schloßkirche begangen, und dabei von dem dortigen Männer-Gesangverein Ernst Schulze's Hymne an die heilige Cäcilie, mit der Composition Sr. K. H. des Kronprinzen von Hannover, vorgetragen. Der Berichterstatter der „Leipziger allgemeinen Zeitung“ setzt zu der Nachricht noch weiter hinzu: „der Hof, durch die Aufführung dieser, obwohl schwierigen, doch viel durchdachten Composition satisfacirt, hat, wie verlautet, eine Wiederholung befohlen, die wir schon am 3. November im gedachten Gotteshause erwarten dürfen.“

Sonnabend den 2. d. M. gaben die Gebrüder Wilhelm (Pianist) und Gottfried (Harfenist) Krüger von hier (Stuttgart), Söhne des hiesigen Cammermusikus und ersten Flötisten Krüger, im großen Museumssaale Concert, das zahlreich besucht war, und worin sie die Erwartungsvertheilten, ja glänzende Beweise von der auf ihren Instrumenten erlangten Herrschaft, die man ungeachtet ihrer Jugend wohl schon Meisterschaft nennen darf, ablegten. Sie gehen binnen Kurzem nach Paris zurück, wo sie sich die letzten drei Jahre hindurch auf ihrer Ausbildung wegen aufhielten, und wir dürfen die schönsten Hoffnungen von ihrer Zukunft hegen. — Dienstag den 5. d. M. folgte dann die bekannte Miß Laidlaw, die mittlerweile eingetroffen war, mit einem Concerte. Mein Freund Böhrlen sprach sich folgendermaßen darüber aus: „Konzerte der Klavier-Virtuosen können in unsern Tagen bei der Menge der Spielenden und der Stufe, worauf es schon Kinder in Fertigkeit und Ueberwindung der Schwierigkeiten bringen nur bei vorwaltender Eminenz des Künstlers einiges Glück und demselben einen Namen machen. Es mag der Pianistin J. M. der Königin von Hannover, Miß Robena Anna Laidlaw, lieb und leid gewesen seyn, daß sie, der Umstände wegen, schon am dritten Tage nach Orn. W. Krüger, am 5. Nov., ihr Concert geben mußte. Im ausgezeichnetsten Spiel hätte derselbe, daß die Musikfreunde nach längerem Entbehren solcher Virtuosität zum ersehnten Genusse gelangt wären. Miß Laidlaw gab eine große Phantasie von Thalberg, ein Andante und Finale von Beethoven und Variationen von Herz. Auch sie wußte, wie Clara Wieck, das Besten einer liebenswürdigen Individualität ihrem Spiele einzuprägen; auch sie bewegte sich sonst mit Anmuth hervor. Diese Anmuth des Spiels, verbunden mit großer Kraft, diese Grazie, mit Charakter verbunden, bezeichnet sie bei ihres Vortrags und Spiels. An Fertigkeit der linken Hand soll kein Virtuos der neuern Zeit sie überbieten. Eine Spielerin, wie Miß L., die im Kunstfeuer dem blos punktirenden Instrumente Seele und Gefühl einzuflößen weiß, kann den Umfang ihres Vermögens nicht wohl in Einem Concerte erschöpfen. Man müßte sie öfter hören, um sie ganz zu würdigen. Doch auch dieser Abend brachte ihr allgemeines, lautestes Beifall.“ Und ich kann nicht anders, als jedes Wort unterschreiben. Die schnelle Folge des Concerts auf das der Brüder Krüger, in einer Stadt zumal, wo nur ein Kunstpublikum lebt, mußte pecuniär natürlich Miß Laidlaw großen Nachtheil bringen, und so war der Ertrag bei Weitem nicht ein so ergiebiger, als er zu jeder andern Zeit und unter allen andern Umständen verhältnißmäßig gewesen seyn würde.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 6. 6 kr. oder Thlr. 4 ...

Erster Jahrgang. Nr. 35. 28. November 1839.

Die jüngste Schule.

Vor Kurzem war ich zu einer musikalischen Abendunterhaltung geladen, und saß da, Gott verzeih mir die Sünde, lange in dem Gewoge der Töne, ich weiß nicht wie zerstreut, wie gedankenarm und mir selbst zuwider, ohne daß ich auch nur meine Aufmerksamkeit auf eines der gebotenen Stücke richten konnte, ohne daß eines mich zur Besinnung brachte; alle rauschten wie Reden, in einer fremden Zunge gehalten, an mir vorüber, nur daß wo möglich mir hier sogar die Gebährdungen der Redner und Wortführer gar fremd und unzugänglich erschienen, nichts verständlich entgegen kam. Ich wäre gewiß aus der ehrenwerthen Gesellschaft heim gegangen, ohne ein Wort zu sprechen, wenn nicht ein fremder junger Herr, und dazu ein sehr feiner, mir genaht, sich an meiner Seite niedergelassen, und in den Pausen und Erhohlungslücken mir mit Fragen auf das Leben gerückt, welche meine traumversunkene Seele rüstig an die Außenwelt anknüpften. Dem feinen jungen Manne, dem es Leid thun mochte mich ganz abgeschlossen und finster in dem glutschimmernden freudedurchwogten Saale zu sehen, neigte sich wie ein freundlicher Arzt zu mir, und hatte mir bald meinen Seelenzustand entlockt, wollte aber auch nun Alles thun, mich gänzlich zu heilen, mich dem raschen lodernden Leben zu gewinnen. Der junge Mann, der schon wie gesagt sehr fein war, war auch sehr bered, und ich weiß nicht ob es mir gelingen wird, hier alles so fließend und volltönend zu Papiere zu bringen, als er es mir eben vortrug; Härten und Lücken in folgendem Versuche mögen also dem geneigten Leser weiter nichts seyn, als die klirrenden Theetassen, und die sauberen Butterbrode, die uns doch wohl, wie eben auch die Musik selber, den Abend hindurch eine Weile unterbrachen. Ich merke, woran es Ihnen fehlt, mein alter Herr, ich stecke jetzt schon in dem zierlichen Fracke, unter den langen krausen Scheitellocken des jungen Mannes, und lasse seine blendenden Fingerringe weidlich funkeln, sie haben sich in ein gewisses Feld ihrer Kunst einmal eingebaut, und wollen just durchaus nicht über dessen niedrigen Zaun hinüber ins Blaue gucken; das ist so der Fehler jeder Zeit, und aller Menschen, welche durch sie hindurchschlupfen. Wenn ich zum Beispiel vor dem Bilde meines Großvaters stehe, erschrecke ich vor dem Ungeschmacke seiner Perücke, seinem betreßten Rocke, seinen großen Knöpfen, kurz vor seinem ganzen Anzuge, und bin ebenso gewiß, daß unsere Kindeskinder eben solches Grauen vor unsern Frackröcken haben werden, welche man jetzt trotz dem in den ernstesten anständigsten Gesellschaften einmal tragen muß, obschon sie unsern Großvätern gewiß unanständig und unzüchtig geschienen hätten. Wie es aber mit dem äußeren Menschen bestellt ist, so geht es auch innen in seinem ganzen Kopfe zu, und der Geschmack des Ohres ist eben so wandelbar als der des Auges. Wie es bei den verschiedenen Völkern und ihren Bildungszuständen darüber verschiedene Arten gibt, so muß es bei dem Volke des Gebildeten einmal immer weiter fluten, und kann sich nie wie der einzelne Mensch, der alte Zeiten in sich abzuschließen glaubt, auf einem bestimmten Flecke ansaugen. Sie werden sich gewißlich aus guten mündlichen, oder gedruckten Quellen erinnern, daß man Mozarten, als er mit seinen Werken auftrat, welche für die Zeit allerdings viel Neues und Großes enthielten, sattsam der Schnitzer, der Unordnung vorwarf, daß man viele seiner Klangverbindungen halsbrechend, unglücklich und mißrathen fand, welche man zehn Jahre später als Muster jedem angehenden Kunstjünger aufstellte, und einzig und geistreich zu nennen beliebte. Sie erinnern sich gewiß, ähnliche Vorwürfe, ähnliche Splitterrichtereien gehört zu haben, als das Gestirn Beethovens wie ein Kometenlicht am Himmel aufrückte, und können von Karl Maria v. Weber ein Wörtlein mit reden, über dessen Neuerungen auch eine schwere Menge Kunstrichter Mord und Zeter schrie, während die guten Herren fünf Jahre später alles billigten, wenn nicht nach Kräften nachahmten. Sie haben vielleicht selber in jener Zeit verächtlich auf die Tadler dieser Männer herabgeblickt, sich an ihren lebendigen Werken lustberauscht, und sind dennoch jetzt selber ein solcher Splitterrichter geworden: nehmen Sie mir nicht übel, daß ich so frei von der Leber wegspreche, oder besser, laß uns deshalb im Thee schmollis trinken, und erlaube, daß ich dich hinführo frei weg mit Du anrede. Die Tonkunst ist die jüngste der himmlischen Schwestern, obschon sich manches für die Meinung sagen ließe: sie sei gerade die älteste. Ich will allem Streite darüber ein Ende machen, dadurch daß ich sage: sie ist, wenn sie die älteste gewesen, wie ein verzetteltes Aristokratenkind, wie ein Kasper Hauser in einem Kinderzustande erhalten worden, und erst, da alle anderen Geschwister von der hohen Schule entlassen waren, schüchtern ins Leben getreten, in welchem sie freilich schnelle

Digitized by Google

reißende Fortschritte gemacht, bei denen man, ich weiß Sie denken jetzt so, sich oft nur etwas gar zu kindisch benimmt. Alle Maler- und Dichterschulen liegen durch Jahrtausende gedehnt, während die Tonkunst innerhalb eines Menschenlebens ihre Ausbildung zusammendrängt, wie ich denn Greife kenne, welche Gluck, Mozart, Haydn bis auf Spohr und Mendelssohn erlebt, und durchlebt haben. Sollte nun mit diesem Menschenleben von Kunsterfahrung und Kunstfortschritt alles abgeschlossen seyn? Wirklich nicht! Dann säh es ja mit dieser schönen Kunst, die so lange sich besonnen, ehe sie den Anlauf nehmen wollte, sehr schlimm aus! Nein, ich glaube, daß auch sie den ewigen Gesetzen der Welt gehorchen muß, und, daß es ihr gegeben ist, sich in unendlicher Mannigfaltigkeit in künftigen Zeiten fortzubilden. — Einen wichtigen Schritt, mein Bester, haben wir hinter uns, und Du wirst ihn auch schauen, wenn Du Dich nur auf den Fleck stellen willst, den ich Dir anbeute. Gib Acht. Früher haben unsre großen Componisten in ihren Werken allein und einzig versucht, den Horchern eine Welt lieblicher Stimmungen zu zaubern, sie bildeten so zu sagen in dieser Gattung von Werken eine liebliche (lyrische) Schule, welche bald uns Schauer der Andacht, bald Schwermuth und Trauer, oder Heiterkeit und Frohsinn durch alle mögliche Färbungen durchfühlen ließen. Hier muß es nun wahrlich staunen machen, daß unsere Künstler nicht schon lange darauf verfallen, dieser lieblichen Kunstgattung die bühnliche (dramatische) entgegen zu setzen, die man freilich nicht messen kann, wenn man seinen alten liedlichen Maaßstab gegen dieselbe hält. Horche, liebster, jetzt einmal auf diese Sinfonie, welche einer unserer jungen Leute den Werken des herrlichen Berlioz nachgebildet, die er vermuthlich aus einem Reste unpassender deutscher Bescheidenheit nur nicht gehörig in ihren Einzeltheilen überschrieben hat, und folge mir, wenn ich Dich an meiner Hand dem Geistesfluge des Tondichters nachreisen will. Du bist schon längst ungeduldig, daß auf die abgerissenen einzelnen Klänge der Einleitung kein Gedanken, kein eigentliches Thema folgen will, wie man es vom alten Bocherini bis auf den jungen Mendelssohn einmal gewohnt gewesen, aber horche nur fein auf, welches überschwenglich ängstigende Saitengehacke, welchen drückenden Alp von schwerfälligen zusammengesuchten Sammelklängen, welche Fieberschauer von Uebergängen haben wir da! Und nun bemerke, welche Verzweiflungsschreie durch alle Instrumente durch, sollte man nicht schwören irgend eine seltene Menagerie sei irgendwo unvergebracht, und schicke ihre herzerschneidende Laute in die Ferne! Unser Künstler hat sich hier zur Aufgabe gestellt, das Geheimniß unser Weltbürgerschaft für das Ohr erratbbar zu machen; Du hörest, mich kurz zu fassen, eine Frau in Kindesnöthen, und wirst jetzt einsehen, daß kein Schrei, kein Fieber, keine Unordnung, kein Mangel hier überflüßig ist. Zwischen dem Jammer bemerkst Du zu Zeiten auch wohl einen mildern Ton, der thut als ob er sich dennoch einmal zur Melodie gestalten wolle: denke nur, daß hier der Geburtshelfer, daß der Gatte hier der Leidenden allen möglichen Muth zusprechen möchte, aber auch nicht recht zusprechen kann, weil allen den Leuten wirklich recht bekommen ist. Die Steigerung geht immer weiter, horch nur auf, und gebt wie jede Steigerung so weit als sie nur gehen kann, bis zu diesem Halte auf dem schreienrsten Mißklange! Und nun erst, welche Fülle des Geistes, welche halsbrechende Höhe der Kunst hat der junge Künstler Ihr erreicht, in dem mutterwitzigen Schalmei- und Zinkengeschnatter, in dem Gekreische der großen und kleinen Flötchen, dem Brüllen der Fagotte und Bäße, dem Gefiedel der Geige, und wie geschickt hat der Verfasser alles das zu vermeiden gewußt, was wir im gewöhnlichen Leben Sinn zu nennen pflegen, weil eben alles vor Freude rein unsinnig ist. Hör' die zarten Schreie des Neugeborenen, hör' die Freudenrufe des Vaters, die schwächeren der Mutter, und nun die langen Schnatterzüge der Tanten, Nichten und Basen, der Nachbarinnen, alles um den Neugeborenen herum, und durch alles hindurch das halb geheimnißvolle, halb spottende Hornge-röhre, und sage dann: ob sich etwas Tüchtigeres in der Art zusammenschreiben läßt? Für unsere heutige Tonbühne läßt sich nichts Höheres erfinnen, und ich will allen angehenden Künstlern rathen, die wie Herr J noch für dieselbe schreiben, ihre Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben aufzugreifen. Zweikämpfe, Bankbrüche, Kaiserschnitte, Hagelschaden, Hungerkuren und Kaffeendefekte, wie unzählige andere Tagesergebnisse sind Stoffe, über welche manches Blatt von Noten vollgeschrieben werden kann; für Höheres muß freilich, wie schon Berlioz richtig bemerkt hat, unsere Tonbühne neugeschaffen werden. Ein Requiem zu schreiben mit blosen drei Posaunen konnte allenfalls einem Mozart noch einfallen, aber jetzt, wo schon Kanonen und Glocken zu Hülfe genommen worden sind, jetzt wollen wir Erklecklicheres. Wenn wir z. B. noch eine Staatsumwälzungssinfonie kriegen sollten, so verlangen wir: daß wenigstens durch dieselbe ein Haus umgespielt werden könnte, wozu ich für ganz möglich halte, da durch den löwenmäßigen Künstler an der Seine, eine ganz neue Kunst hervorgerufen, die sich sogar nach wohlmeinenden deutschen Kritikern mit nichts Bestehendem vergleichen läßt. Wie haben freilich, ehe wir dahin kommen, wo wir gerne hin wollten, noch manches Hinderniß aus dem Wege zu räumen, und manche Stimme des Ein- und Widerspruches zu beschwichtigen, dennoch kann unsere junge Schule einmal nicht fehlen durchzudringen, und auf die glänzendste Weise ihr Glück zu machen. Nützlich wäre es deshalb schon jetzt, eine sogenannte Kammeraderie, wie in Frankreich, auch in Deutschland zu bilden; im Falle wir eine solche Einrichtung bis jetzt nicht hätten, eine Einrichtung, in welchem wir jungen Leute frank und frei aufträten, uns für die Meister erklären, uns wechselseitig nach Kräften loben, herausstrichen, und über alles bereits Bestehende mitleidig die Achsel zuckten, was schon in einem Blatte geschehen könnte, aber auch aus diesem heraus frei ins Leben übergehen müßte. Achten wir uns selber, so bekommen auch alle Andere Ehfurcht vor uns, und pretzigen wir lange genug von unserm Geiste, unserer Kunst und unserer Größe, so lernt dies auch der große Haufe bald auswendig. Deshalb kann ich dem einen jungen Manne wie mir, der ich selber der Setzer der Sinfonie bin, ich gestehe es ein, nichts Besseres rathen, als sich um das Gewäsche der Schule

Digitized by Google

nichts mehr zu bekümmern, als gar nicht, wenig um Geist, Sinn und dergleichen Lapperrien sich zu scheeren, und nur alles mögliche von Tonzeugen zu beschäftigen, die Spieler schwitzen lassen, so wird Alles schon gehen. Mozart in seinem dunkeln Drange mag wohl die Blüthe der Zukunft vorhergesehen haben. Ist Die nicht bekannt, mein Lieber, daß er einst eine Anleitung schrieb, Walzer, Dopser und Menuette vermittelst ein Paar Würfeln zu setzen. Diese Kunst, diese Wissenschaft, wie Du sie nennen willst, darf blos ausgebildet werden, und so muß es ganz anders dann zugehen, als wie heutzutage. Man muß solche Würfeleien haben, um Sinfonien und Opern setzen zu können, und hat sie auch schon, freilich nicht zu Papiere gebracht, aber doch in dem Kopfe manches tüchtigen Manues. Ich mache es nämlich wie Hektor von der Seine und seine Schule es machen muß, sinne mir eine Menge bunter greller Mißklänge, peitschender haardrengantreibender Uebergänge aus, sorge für die Masse zusammengehacker Weisen, welche man leicht kriegen kann, wenn man wie Lackner sein Söhnlein, das noch nichts von Tönen weiß, an den Flügel setzt, oder wie jener französische Meister that, seine Geliebte nur frisch mit der Nadel auf ein mit Notenlinien bezogenem Papier stechen läßt, und darauf die Stiche für Notenköpfe gelten läßt, ich sage: wenn man für Weisen sorgt, und nichts ist leichter, da man sie so reich erzeugen kann, daß sie nicht mit dem Besen zusammenzukehren sind; und nun nach allen diesen Voearbeiten das Ganze tüchtig im Kopfe herum wieselt; wie eine wohlgerüttelte Arznei wird es sich dann binden, und Wunder thun, die Du widerspenstiger Kopf, wie all' Deine Brüder noch anerkennen sollst, und wenn ihr euch schon sperrtet mit allen Gliedern.

So und ähnlicher Weise redete mein junger Freund zu mir an dem genannten Abend, und dieses nicht feuchtlos, denn damals sowohl wie öfter in der Folgezeit stellte ich demgemäß meine Betrachtungen an, und machte merkwürdige Entdeckungen; aber nicht allein im Fache des Tonspieles (der Sinfonie) bot sich mir Gelegenheit, sondern durch alle Gattungen von Gesangstücken hindurch, in allen Arten Klaviersätzen, bis zum Schuhstücke (der Etüde) zu, welche deshalb auch von neueren Tonsetzern gewöhnlich mit einem Stichworte versehen worden, fand ich, wie die Tonsetzer die seltsamsten Sachen, auf die nue je ein Mensch fallen konnte, dargestellen wollen. Ich könnte ein ganzes Buch schreiben, wenn ich meine Entdeckungen seit den paar Wochen zusammentragen wollte. Am meisten aber ist es eine edle Art von Verebrtheit, ist es ein überschwenglicher Jammer, dem die guten Leute vielleicht im Leben an sich selber haben werden, der in den verschiedenartigen Schöpfungen vorwaltet, so daß man sich ordentlich wohl fühlt, alles nue mit dem Ohr so obenhin mit anhören zu müssen, und nicht mit der Haut auch so im Allgemeinen zu fühlen. Jetzt rathe ich meinen Freunden überhaupt an, von gleichem Gesichtspunkte die Erzeugnisse unseres Tages zu würdigen, und ihn gewiß, daß ich dann wedee umsonst an jenem Abend ins Musikkränchen ging, noch dieses umsonst niedergeschrieb.

G. Wedel.

Kritik.

La Chasse Royale, Oper in zwei Acten von Sa i nt-Hilaire, Musik von Godefroi.

Das Theater de la Renaissance in Paris, dessen Direktor überhaupt in der Wahl der Opern nicht sehr wenige einen gänzlichen Durchfall erlebt. Nach zwei, man kann wohl sagen — musikalisch-dramatisch fürchterlichen Stunden ging die Langmuth des Publikums zu Ende, und das Todesurtheil wurde einstimmig ausgesprochen. Die königliche Jagd ist ein Markenbeer Witz, mit goldem Salz und grobem Pfeffer gewürzt, den man ansehen würde und könnte, wenn man gewiß wäre, nicht gesehen zu werden, und besonders, wenn man im Stande wäre, ihn abzukezen. Franz der I. ist auf der Jagd; er verirrt sich im Walde, wie billig. Die Opern-Könige, welche auf die Jagd gehen, versäumen diese Pflicht nie. es hauptsächlich, um den Weg zum herzen einer Geschieht Bauernbiene zu finden, deren Reize Seine Majestät sehr Fußpfade, auf dem Denise seben Abend zu wandeln pflegt; dem Kopfe. Eine Allegorie wahrscheinlich! — Franz mict ihe seinen Namen und Eigenschaften vor, zwingt sie, ein gaetes Geschenk, bestehend in einer Summe Geldes (Nr. 1), anzunehmen, thut ihr ein wenig Gewalt an, wiest das Blumenkörbchen um, und — — — fort mit allen Kräuzen!

Der König kehrt in den Wald zurück, indem er zu seinem in Thränen zerfließenden Opfer sagt: „Erwarte mich hier, ich werde zurückkehren!“ Aber um den Zuhauer in Athem zu erhalten, erscheint ein benachbarten Gebäude, der königlichen Grotte Gezwenäher, ein anderes Paar, die Herzogin d'Etampes, des Königs Geliebte mit Brief und Siegel, die sich ebenfalls im Walde mit einem jungen Edelmann verirret hat, der nicht weniger verliebt ist, als sein erhabener Herr. Die erste Scene wiederholt sich ganz getreu, nur hat der Geliebte der Herzogin nicht die Mühe, ein Blumenkörbchen umzuwerfen, Geld zu opfern und das Uebrige mehr. Denise überrascht sie, was liegt daran! Die Herzogin hat vom verbergenden Duett Alles begriffen, Alles gehört, Alles gesehen, die Untreue ihres königlichen Liebhabers ist flagrant. Wohl hat sie sich so eben auf dieselbe Weise gegen ihn verfehlt, aber man weiß, daß dieses nicht in Anschlag kommt: sie muß sich auf eine andere Art an ihm rächen. „Kleine, nimm diese Böse (Nr. 2), ich will mich an Deinee Stelle in der Grotte verbergen, um den König zu überraschen. Du leistest diesem Herrn Gesellschaft, der sich allein in jener Laube langweilen würde.“ Gut! Franz kehrt zurück, und — findet die Elster im Neste, nicht mehr die Taube. Während er die Vorwürfe seiner Geliebten abschüttelt wie allenfalls der Hund den Regen,

Digitized by Google

und den Schweiß sich abtrocknet, der von seiner Stirne rinnt, umkreist der junge Edelmann, welcher der Herzogin gefolgt war und sein Benirren im Walde motivirt hatte, die kleine Denise, die er sehr angenehm findet, macht es sich zur Pflicht, zum zweiten Male in die Fußstapfen seines galanten Monarchen zu treten, und — — Denise sträubt sich zwar noch (unbegreiflich!) denn Ob! mein Gott und Basile (ihr Geliebter)!" — „Du heirathest ihn; hier ist die Mitgift" (Böse Nr. 3). Und also — — abermale! — Doch in diesem Augenblick war die Scene so Herz erschütternd, so furchtbar und noch etwas anderes geworden, daß alle Damen in Logen und Parterre aufstanden, um — — besser zu sehen. Man wird und wohl der Mühe überheben, die letzten Scenen dieser Zbylle zu erzählen; sie erinnern nicht sehr stark an die unschuldigen und poetischen Gemälde von Paul und Virginie. Und ohne die Strenge eines Spartaners zur Richtschnur zu nehmen, läßt sich von der Musik dann insbesondere noch behaupten, daß sie — nichts Unsittliches enthält *). Berlioz.

Correspondenz.

(Schluß.)

Stuttgart am 28. October 1839.

Für die Ziffern müßte die allereinfachste Bezeichnungsweise gewählt werden, da ja diese Methode gerade in die Einfachheit und Leichtigkeit ihren Hauptvorzug setzt. Im Gesangbuche selbst könnten die Melodien über jedem Liede nicht nur mit den Anfangsworten des Textes, sondern auch mit den Nummern der Melodien ganz genau bezeichnet werden. Es könnten auch, um allen möglichen Irrungen vorzubeugen, die Nummern des Choralbuchs und der einzelnen Stimmen ganz parallel neben einander hergehen. Freilich müßte die wunderliche Art, wie im Choralbuche von 1828 die Melodien gezählt werden, und das gar zu künstliche Register möglichst vereinfacht werden.

Indem wir uns vorbehalten, über einige sehr nahe liegende, aber bis jetzt entweder gar nicht, oder nur sehr selten beachtete Mittel zur Förderung des vierstimmigen, oder wenigstens zur Verbesserung des einstimmigen Kirchengesanges, uns zu einer andern Zeit auszusprechen, sey hier zum Schlusse nur noch bemerkt, daß es manchem ungeübten Organisten, besonders auf dem Lande, sehr willkommen seyn dürfte, wenn ins Künftige die Melodien des Choralspielbuchs mit kurzen Einleitungen und Choralschlüssen versehen würden, dergleichen unser Anderen Frech in seinen Vor- und Nachspielen gegeben hat. Dagegen wäre gar sehr zu wünschen, daß die Zwischenspiele, die nun einmal, wie C. Harms so einleuchtend gezeigt hat, zum Choral so ganz und gar nicht passen, nach und nach ganz in Vergessenheit kämen.

Nun aber auch noch eine Meistersängergeschichte, da unser guten Schwaben doch nun einmal die Ehre hat zu Theil werden sollen, die letzten Ueberreste dieser welthistorischen Zunft- und Kunstgenossen-Gesellschaft zu besitzen, und da auch bei Gelegenheit des sogenannten Schillerfestes schon in diesen Blättern erwähnt wurde, daß eine der Zahnen jener Gesellschaft, die noch aus alten Zeiten herstammt, einer jüngeren Generation hat zum Banner dienen müssen.

Die mittelalterlichen Vereine der Meistersänger, wie sie zumeist in den größern Städten des südlichen und westlichen Deutschlands bestanden, müssen nicht blos zur Zeit ihrer eigentlichen Blüthe, sondern auch noch in den letzten zwei Jahrhunderten von mannigfachem Einflusse, namentlich auch auf Sittlichkeit und Gesittung der untern Volksklassen gewesen seyn. Es ergibt sich dies am besten aus den bis zum Anfang dieses Jahrhunderts fortgeführten Tabulaturen und Notizbüchern der Ulmer Gesellschaft. Mit dem Untergange der Reichsverfassung zerfielen natürlich auch die letzten dieser gelehrten Korporationen; nur die Ulmer erhielt sich noch durch eine besondere Gunst des Schicksals. Zwar mußten sie ihre „Schaufuder" auf dem Rathhause räumen, wo sie Jahrhunderte hindurch jeden Sonntag „Schule" gesungen und dazu das Publikum durch Aushängung und Oeffnung der „Schulinsel" eingeladen hatten; aber einige Zeit lang war ihnen noch ein anderes öffentliches Lokal vergönnt; und als sie auch dieses verlassen mußten, setzten sie ihre Uebungen in der „Herberge" je und je fort. Im Jahre 1830 waren ihrer noch zwölfe, meist alte Männer; jetzt sind sie, nachdem ein Versuch zur Auffrischung dieser merkwürdigen Ruine deutschen Alterthums an der Ungunst der Verhältnisse vor einigen Jahren gescheitert war, bis auf vier Mann zusammengeschmolzen, welche eben noch hinreichen, das „ehrbare Gewerk," die Beamtung des Vereins vorzustellen. Noch singen sie zuweilen die alten Weisen oder „Töne." Die Lieder sind meist von geringem Gehalte; die Composition aber, obwohl selten großartig, schön oder anmuthig, doch häufig sehr künstlich und höchst merkwürdig, so daß unbegreiflich ist es, wie eine nicht geringe Zahl von solchen Tönen (Weisen oder Melodien), ohne Kenntniß der Noten sich

*) Letzteres glauben wir recht gern, und so wird denn ohne Zweifel auch bald dieses Opernwerk — — — nein! solchen Skandals, den wir kaum vernehmen können, ohne von einem Frost des Ekels und der Entsetzung durchrieselt zu werden, enthüllet sich unsere deutsche Bühne, Gott sey's gedankt! doch noch, so sehr sie, in Folge unserer albernen Affennatur geneigt ist und bereitwillig, französischen Eintarungen ihre Pforten zu öffnen. Das Wort klingt hart, aber jene Oper beweist hinlänglich, wie weit es mit der Emstellichung der französisch-dramatischen Kunst gekommen ist oder kommen kann, und unsere deutschen Theaterdirektionen haben wahrlich Ursache genug, und ihre bedeutende Stellung zum Volke und seiner Cultur macht es ihnen zur heiligsten Pflicht, mit größter Vorsicht nur noch ihr Auge hinzuwenden zu den Pariser Repertoirien, die bisher immer mehr die einzige Vorrathskammer ihres Novitätenkrams zu werden drohten. Wir haben Kräfte noch in uns, und brauchen der letzten Zuckungen einer entnervten Fantasie nicht, der freilich solche, als sinnliche Lust erschöpfende, Speise vorgesetzt werden muß, um zu irgend einer Produktion zu gelangen. Pfui! der beste Franzose selbst muß zurückschaudern davor; und das beweiß in dieser Anzeige der Oper eben der gute, wackre Berlioz, der in jedem Worte auch einen edelnden Spott ausspricht.

Anm. d. Red.

bei Männern dieser Bildungsstufe durch die bloße Tradition des Ohrs so lange erhalten konnte. Von ihrem „Kleinod," d. h. ihrem Eigenthum an Gold und Silber, welches noch im vorigen Jahrhundert nicht ganz unbeträchtlich war, war in den Zeiten der Kriegsplagen von den, der ärmsten Klasse angehörigen, Mitgliedern das Meiste veräußert worden. Ihrer gänzlichen, nicht allzufernen Auflösung entgegensehend, wollten die Letzten für die Rettung des noch Uebrigen Sorge tragen und übergaben es zu Folge einer eigenen Schenkungsurkunde in diesen Tagen dem Ulmer Liederkranze, welcher seinerseits es sich zur Pflicht machte, die unvermöglichen Geber nicht im Schaden zu lassen. Die Schenkungsurkunde ist folgende: „Wir unterzeichneten, einzig noch übrigen, Mitglieder der von Alters her in Ulm bestehenden Meistersänger-Gesellschaft haben in der Voraussicht, daß mit uns die letzten Weisen des alten Meistergesangs verklingen werden, und in der Absicht, so weit es von uns abhängt, die Wahrzeichen einer ehrwürdigen, in den Tagen der Väter weithin und tief einwirkenden Anstalt den kommenden Geschlechtern zu erhalten, rächtschriftlich des von den Vorfahren überkommenen Eigenthums folgenden Beschluß gefaßt: Es soll dieses Eigenthum, bestehend in der Schulstasel mit den Original-Gemälden unserer Fahne, sammt dieser Fahne und den dazu gehörigen alten Kleinodien, besgleichen der Lade, den Tabulaturen, Schul- und Liederbüchern und einigen andern Gegenständen dem Liederkranze zu Ulm, als dem natürlichen Nachfolger und Stellvertreter des alten Meistersängerthums in der neuen Zeit, hiemit zu einem freien Geschenk gegeben seyn, mit der Bitte, dasselbe wohl zu bewahren, und die Fahne bei Festzügen und andern Gelegenheiten, getragen von Einem von uns, so lange noch Einer von uns am Leben, neben den seinigen als die seinige zu führen, und mit dem Wunsche, daß, gleichwie der Meistersänger Tafel Jahrhunderte bestand die frommen Väter zum Hören ihrer Weisen lud, so Jahrhunderte hinab die Banner des Liederkranzes wehen, und seine Lieder späten Enkeln tönen mögen. Ulm den 21. October 1839. Das Gemerk der letzten deutschen, der Ulmischen Meistersänger: (folgen die Unterschriften des Bächsenmeisters, Schlüsselmeisters, Merkmeisters, Kronmeisters.)"

B. *).

Neustrelitz in Mecklenburg, im Oktober 1839.

Selten nur verirrt sich ein Bericht über den Zustand der schönen Künste und namentlich der Musik in Mecklenburg, über unsere Gränze, in ausswärtige Tagesblätter, und das liegt an der ruhigen Behaglichkeit des Mecklenburgers, der, in der Regel Alles was nicht gerade in den Bereich des praktischen Lebens gehört, still an sich vorüber gehen läßt, das Schlechte erträgt und das Gute hinnimmt, als müsse das so seyn. Nach diesem Vorworte erlaubt sich der Referent einige Data über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik und besonders der höhern in Mecklenburg-Strelitz den Lesern dieser Blätter mitzutheilen.

*) Von einem nicht Nicht-Vereins-Mitgliede.
Anmerkung der Redaktion.

Wenn gleich in unsrer Residenz schon seit Jahren ein Allgemeinen ein musikalischer Sinn vorherrschte, wenn auch durch die Unterstützung unsers kunstsinnigen Fürsten sich die Oper unsers Hoftheaters mitunter sogar auf eine glänzende Stufe hob, so waren dennoch die beiden Hauptzweige der Musik — der Kirchen- und Volksgesang — durchaus vernachlässigt. — Ueberall in Deutschland regte sich in der Sangeswelt ein frisches Leben; selbst in den kleinern Städten der nachbarlichen Mark — wo nach „Alles was da regetirt, vertrocknet aufkeimen" Goethe — entstanden Gesangvereine, die sich dann zu größern Musikfesten verbanden; nur bei uns fand man von diesem regen Leben keine Spur. Zwar hatte sich vor etwa drei Jahren, unter der Leitung des hiesigen Lehrers Riesland, ein Verein, bestehend aus einigen 70 Mitgliedern, von den in dem Seminar zu Mirow vorbereiteten Volksschullehrern, gebildet, welche sich jährlich zweimal in pleno zur Aufführung kirchlicher Gesangstücke versammelten; aber dieser Verein ging mit starken Schritten seiner gänzlichen Auflösung entgegen. Theils durch die Laubeit einzelner Mitglieder, vorzüglich aber durch den Mangel an jeder pekuniären Unterstützung. Da entschloß sich der Verein, einen Mann an seine Spitze zu stellen, der mit den erforderlichen Kenntnissen auch die Autorität besäße, kräftig das Ganze zu leiten, und Festigkeit, die nothwendige Ordnung aufrecht zu erhalten.

Der Kammerherr, Carl von Oertzen, war der Mann, den die einstimmige Wahl als Direktor bezeichnete und eine glücklichere hätte der Verein schwerlich treffen können. Von frühster Jugend an ein enthusiastischer Verehrer der Musik, empfing er seine erste musikalische Bildung von dem hiesigen Hoforganisten Kehl — ein eifriger Jünger Sebastian Bachs — und vollendete seine Studien unter der Leitung des verstorbenen Professors und Kapellmeisters B. Klein. — Derselbe hatte schon seit einem Jahre hier eine Liedertafel, bestehend aus etwa 40 Mitgliedern gegründet, in welcher über dem Heitern und Scherzhaften auch der hohe Ernst in der Kunst nicht vergessen ward. Der neugewählte Direktor ging sofort kräftig ans Werk und brachte, nachdem er sich den Beifall und die Unterstützung unsers Hochverehrten Großherzogs wie der hiesigen Behörde versichert hatte *), im Verein mit der Liedertafel den 10. October d. J. in unser geräumiges Stadtkirche ein Musikfest zu Stande, bei welchem einen 120 Sänger und ein Orchester von etwa 70 Instrumentalisten unter seiner Direktion wirkten, und welches jeden Freund des religiösen Gesanges mit den schönsten Hoffnungen für die Zukunft erfüllte.

Vorgetragen wurden nachstehende Pieces: Nr. 1) „Ein feste Burg ist unser Gott!" Choral, bearbeitet von B. Klein; Nr. 2) Hymne von B. Klein: „Auferstehn

*) Es ist nämlich, auf Allerhöchsten Befehl, dem Vereine nicht nur eine jährliche Geld-Unterstützung zur Deckung der Kosten angewiesen, sondern es sind auch, nach dem Vorschlage des ꝛc. v. O., Exemplare von einigen musikalischen Lehrbüchern, zur Förderung des Selbststudiums, unter den Mitgliedern des Vereins vertheilt worden.

Digitized by Google

wirft du ꝛc." — Höchst gelungen und von tief ergreifender Wirkung. — Nr. 3) Motette mit Choral von Schuster: „Heilig, heilig ꝛc." Nr. 4) Hymne von Reichardt: „Wie ist so weit die Schöpfung reicht ꝛc." Nr. 5) Achtstimmige Hymne von F. Schneider: „Jehovah, dir frohlockt der König ꝛc." Nr. 6) Choral: „In allen meinen Thaten." Beard. von Klein. Nr. 7) „Te Deum" von Klein. — Sprach von allen Piecen am wenigsten an. — Nr. 8) Hymne von Berner: „Der Herr ist Gott!" Nr. 9) Cantasino von Berner: „Gott und Vater sei gepriesen." Nr. 10) Zum Schluß: „Vandalia." Mecklenburgisches Volkslied, comp. von C. v. Oertzen, Text von J. H. Bahrdt. — Machte, wie bei den früheren Aufführungen so auch jetzt, den großartigsten und erhebendsten Eindruck auf die Zuhörer.

Aehnliche musikalische Aufführungen werden sich, statutenmäßig, halbjährlich wiederholen, und so sehen denn auch wir, hinsichtlich der bei uns so tief gesunkenen Kirchenmusik, einer bessern Zukunft entgegen und wird endlich der Vorwurf von uns abgewandt, daß die schönen Künste auf Mecklenburgs Boden weder Pflege finden, noch gedeihen. — Möge die ächte Künstlerglut des Führers auch die Mitglieder zum dauernden Eifer entzünden und den schwachen Funken im Volke zur lichten Flamme anfachen.

Schließlich erwähnen wir noch einiger Compositionen des, neben seinen mannigfaltigen Berufsgeschäften, für die Kunst und besonders für die deutsche Musik unermüdlich thätigen Mannes, die in der musikalischen Welt eine ehrenvolle Aufnahme gefunden haben. Vorzugsweise nennen wir: 1) Drei Trinklieder von Saphir und W. Müller. 2) Sechs deutsche Lieder von Goethe, A. v. Oertzen und Körner. 3) Ouvertüre und Musik zu: „Der Rune letzter Spruch." Festspiel v. J. F. Bahrdt. Aufgeführt auf den Hofbühnen in Ludwigslust und Schwerin, zur 50jährigen Jubelfeier des nun verewigten Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin, Friedrich Franz (die Ouverture, arrangirt für das Pianoforte, ist erschienen bei Schlesinger in Berlin). 4) Krönungs-Marsch an die Jungfrau von Orleans (2 und 4händig für Pianof. ebendaselbst). 5) Das Grab des Mufti. Komische Oper in zwei Akten, nach dem französischen bearbeitet von C. Görner. Mehrere Mal auf dem hiesigen Hoftheater mit entschiedenem Beifall aufgeführt. — Besonders wurde ein höchst originneller und trefflich durchgeführter Trinkchor stets rauschend da capo verlangt. — 6) Das schon erwähnte Mecklenburgische Volkslied „Vandalia," setzt in den Mecklenburg-Strelitzischen Volksschulen eingeführt. Endlich 7) „Andreas Hofer," Gedicht von dem Grafen A. v. Wätenberg. Zugezignet dem Sänger J. Wurda in Hamburg (Hamburg bei Cranz). Gegenwärtig ist Herr ꝛc. C. von Oertzen mit der Composition einer großen tragischen Oper beschäftigt. Nach dem was uns durch gewiegte Kenner, von hier und Berlin aus, über diese Arbeit bekannt wurde, sehen wir der Vollendung dieses Werks mit gespannter Erwartung entgegen.

Der Ref. wird demnächst, mit Erlaubniß der verehrten Redaktion d. Bl. auch über den gegenwärtigen Zustand unserer Opern- und Instrumental-Musik, so wie über das Wirken einiger hier lebenden Componisten — von welchen wir, vorzugsweise, den Hof-Capellmeister, Freiherrn Maney v. Dittmer und den Herrn Kammermusikus C. Schönfeldt ehrend erwähnen — treu und wahr Bericht erstatten *).

Hamburg im Oktober 1839.

In wenig Tagen wird Hamburg eine Künstlerin ersten Ranges verlieren: Madame Pleyel reist über Leipzig und Wien nach Paris zurück, und wird in beiden erstgenannten Städten öffentlich auftreten **). Begierig sind die hiesigen Musikfreunde auf den Eindruck, den das Erscheinen dieser hochbegabten Frau auf das kunstgebildete, urtheilsfähige Leipzig hervorbringen wird, obgleich sich derselbe im Voraus schon für diejenigen unwandelbar bestimmen lassen müßte, die einerseits mit den Leistungen der großen Künstlerin vertraut sind und andererseits den Reichthum von musikalischer Intelligenz kennen, den Leipzig besitzt, wenn ihnen nicht zugleich auch dortige Verhältnisse bekannt wären, die von vorn herein reine Unpartheilichkeit accopagnisher Aussprüche ausschließen zu müssen scheinen.

Doch wenn es wahr ist und sich stets bewährt, daß das Genie durch die Kraft seiner eigenen Erscheinung am sichersten entscheidet, so muß Mad. Pleyel, wie früher in Paris, dann hier und zuletzt in St. Petersburg, auch in Leipzig und überall die glänzendsten Siege davontragen, und wer solchem Triumphe beiwohnt, der nimmt einen jener seltenen, gewaltigen Eindrücke in seine Seele auf, die zeitlebends unvergeßlich bleiben.

Wenn unter den Künsten Musik diejenige Kunst ist, welche als unmittelbarste Offenbarung des Gemüthslebens erscheint, als lebendiger Ergguß individueller Stimmungen und Leidenschaften, ein Angstschrei der gequälten Seele, ein Jauchzen des wonnetrunkenen Herzens, gestaltet und verschönt durch Harmonie und Rhythmus, so ist Mad. Pleyel im vollgültigsten Sinne des Worts von Gott zur Musik geweiht, sie selbst in ihrer Grundwesenheit Musik. In ihr ist das Ideal einer Künstlerin, die sich rückhaltslos der Kunst hingiebt und deren Töne Leben des innersten Gefühls aussprechen, verwirklicht. Und wenn Musik, als Gefühls-Offenbarung, vor allen Künsten vermag Begeisterung zu erzeugen, Affecte, Leidenschaften zu erregen, wie viel mächtiger und ergreifender vollends muß sie diese Wirkungen hervorbringen, wenn sie (die Musik) so wie hier inearnirt erscheint und zwar unter Gestalt und Gewalt einer mit den glänzendsten geistigen Fähigkeiten begabten genialen Frau. In solch' innigere Verschmelzung aber einer glühenden weiblichen Natur mit der bewegtesten und bewegendsten der Künste scheint bei vorwaltender Fantasie und Gefühlothätigkeit der Keim, also auch der Schlüssel, zu allem Räthselhaften zu liegen, das sich in Leben und Streben einer so ausgezeichneten, vollkräftigen Individualität offenbart. Daher die „tragische Sinfonie" ihres

*) Jede Mittheilung des werthgeschätzten Herrn Verfassers, welcher noch nicht Mitglied des Vereins ist und daher sich vor der Hand auch noch nicht öffentlich nennen mochte, wird uns willkommen seyn und mit Dank zu ihrem Zwecke benutzt werden. Anm. der Red.

**) Ist bereits geschehen. Anm. der Red.

Digitized by Google

Lebens mit ihren herzerreissenden Trugschlüssen, ihren gewaltigen Rhythmen und Einschnitten und zermalmenden Schlägen des Schicksals, unter wunderbaren Klaggesängen und triumphirenden Hymnen-Aufschwung, Alles im flüchtigsten Wechsel der Situationen und Empfindung.

Eine so hervorragende künstlerische Kraft aber trägt bei erwachendem Selbstbewußtseyn auch wieder den unwiderstehlichen Drang in sich, der öffentlichen Anerkennung entgegenzutreten. Ist doch unter allen Thätigkeiten vorzugsweise die des ausübenden Künstlers diejenige, die sich an dem freudigen Beifall stärkt, und von ihm lebt, und, wie die Blumen der Sonnenstrahlen, so der Anerkennung bedarf, um zu gedeihen. Das bethätigte sich denn jüngst auch wieder in dem neuen Aufschwung der längst Verstummten; denn kaum war der Gedanke in ihr erwacht, daß ihre Künstler-Laufbahn wieder beginne, so fuhren wir sie in frischer Kräftigkeit stolz ihr Haupt erheben und größer und höher in ihrer Kunst dastehen, als je zuvor. So erschien sie in St. Petersburg, wo ihre glänzenden Concerte durch den größten Erfolg gekrönt wurden; so auch hier, wo der Genuß sie zu hören leider nur in Privat-Cirkeln zu erlangen war.

Marie Pleyel ist unstreitig eine der psychologisch und künstlerisch merkwürdigsten Erscheinungen in der jetzigen musikalischen Welt. Vereint sie doch neben ihrer Musik Eigenschaften in sich, die kaum einzeln bei Andern in so vollkommenem Grade angetroffen werden. In jedem Betracht leidet sie Ausgezeichnetes, und unerschöpflich scheint in ihren Leistungen der reiche Quell ihrer geistigen Entwickelung. Nicht bloß als Tonkünstlerin, sondern auch als geistreiche Frau und Dichterin zugleich muß sie bewundert werden und hohes Interesse erregen. In ihren Compositionen, ihren Liedern und Romanzen zumal, diesen glühenden Ergüssen eines tieferregbaren Herzens, tönt wieder, was in ihrem Innern wogt, Stolz und Kühnheit und der Glanz eines grandiosen heroischen Aufschwungs.

Und wer in geselligen Kreisen, beim Anblick dieser wunderbaren Frau, wenn ihre ganze Umgebung von ihren kühnen Geiste angeregt und höher emporgeflügelt wird, glauben sollte, daß sie, welche früher die Zierde der gebildetsten Pariser Cirkel war, und die höchsten und gebildetsten durch ihre geistigen Vorzüge zu beherrschen berufen ist, in solchen Augenblicken ihr Höchstes leiste und wirklich in ihren Beruf aufgehe, der würde sehr irren, und den Irrthum nicht eher begreifen können, als bis er sie an ihrer eigensten vom Himmel ihr angewiesenen Stelle erblicke, auf delphischem Dreifuß als begeisterte Pythie am Clavier. Hier, als unumschränkte Beherrscherin der Töne, waltet sie inmitten ihres eigentlichsten Zauberkreises und reißt Jeden, der ihn betritt, unwiderstehlich mit sich fort. Hier begeistert sie was sie umgiebt; Orchester, Director, Zuhörer, Alles erwärmt sich unwillkührlich an der Gluth ihres hohen Enthusiasmus, und tritt aus sich heraus in ein höher potenzirtes Leben, wo Jeder zu erhebendem Benutzungen eigner Lebensfülle gelangt. Daß hier von Schwierigkeiten, von Kunstfertigkeit, von Ton, Vortrag und dergleichen mehr nicht die Rede seyn kann, ist begreiflich. Selbst die größten Schwierigkeiten der neuern Richtung (der sie nicht angehört) scheinen unter ihren Händen Spielereien; die eminente Kunstfertigkeit verschwindet unter der Vollendung der erlangten Meisterschaft; Ton ist Alles, und jeder Seele; Vortrag wunderbarer Ausdruck innerstes Seyns in allen Abstufungen der Empfindung, in allen Kraftschattirungen von gewaltigster Tonfülle bis zu säuselndem Tongeflüsel herab; überall Fülle, Rundung und Kraft, Schwung und Eleganz, alles gediegen und von dem Gesetz der höchsten Schönheit genau bestimmt. Und wenn ihr Genius in hell aufflammenden Blitzen immer reicher und mächtiger sich entfaltet, dann prägen sich, wie in ihrem Spiele, auch in dem Ausdruck der beweglichen Gesichtszüge alle Veränderungen der schaffenden Seele treu ab. Am ergreifendsten aber ist ihr Gesang, und unbeschreiblich der Ton ihrer tiefen Altstimme, wenn sie, wie dem fernaufschauenden Blick einer Seherin, von Zuständen singt, deren unklingbare Beziehung zu ihrem innern Leben und Schicksal ihren Liedern eine so ernste, schmerzliche, erschütternde Bedeutsamkeit verleiht. Auch hier ist das Grandiose, das Heroische Hauptcharakter, hier ist das Grandiose, das Tragisch aber ist überwaltigt und die Wirkung tragisch. Tragisch aber ist überhaupt und die Wirkung tragisch. Tragisch aber ist überhaupt ihre Kunst wie ihr Schicksal, und ihre Richtung tiefernst wie ihr Leben.

Wem aber möchte nach dem Gesagten es einfallen, dieser merkwürdigen Frau eine Rangstelle zu vindiciren unter den Heroen des jetzigen Claviersviels? An Ebenbürtigen dürfte sie, was Genialität betrifft, vielleicht nur Einen haben — Liszt. Niemand, der sie gehört, wird sie vergessen; Niemand, der sie näher gekannt, ohne Bewunderung und innige Wehmuth von ihr scheiden.

Aug. Gathy.

Feuilleton.

Degel sagt in seinen Vorlesungen über Aesthetik: „Soll von Kunst die Rede seyn, so hat der Künstler die Pflicht, statt Eindruck eines musikalischen Automaten zu geben, der eine Lection hersagt, und Vorgeschriebenes mechanisch wiederholt, Werth im Sinne und Geist des Componisten hervorzuheben. Die Virtuosität solcher Belebung beschränkt sich jedoch darauf, die schweren Aufgaben der Composition nach der technischen Seite hin richtig zu lösen, und dabei nicht nur leben Anschein des Mühens mit einer mühsam überwundenen Schwierigkeit zu vermeiden, sondern sich in diesem Elemente mit vollständiger Freiheit zu bewegen, sowie in geistiger Klarheit die Genialität nur darin bestehen kann, die geistige Höhe des Componisten wirklich in der Reproduction zu erreichen und in's Leben treten zu lassen.

Anders nun verhält es sich bei Künstlernaturen, in welchen die subjektive Freiheit und Willkühr schon von Seiten des Componisten her überwiegt, und überhaupt eine durchgängige Uebergeistigkeit im Ausdruck und sonstiger Behandlung des Melodischen, Harmonischen, Charakteristischen u. s. f. weniger zu suchen ist. Hier wird die virtuosste Bravour an ihrer rechten Stelle seyn, Heils begann sich die Genialität nicht auf eine bloße Execution des Gegebenen, sondern erweitert sich dazu, daß der Künstler selbst im Vortrage componirt, Zeichnendes ergänzt, Flüchtiges deutlich, Gesetzes vollendet, und in dieser Weise selbstschöpferisch selbstständig und produzirend erscheint. So ist z. B. in der italienischen Oper dem Sänger immer Vieles überlassen worden; besonders in Ausschmückungen bei er einen freieren Spielraum, und insofern die Declamation sich hier mehr von dem strengen Anschließen an den besonderen Inhalt der Worte entfernt, wird auch dieses unabhängiger Erklärern freier melodischer Strom der Seele, die sich für sich selber zu klingen und auf ihren eigenen Schwingen zu erheben freut. Wenn

Digitized by Google

man haber sagt, Rossini z. B. habe es den Sängern leicht gemacht, so ist dies nur zum Theil richtig. Er macht es ihnen eben so schwer, da er sie vielfach an die Thätigkeit ihres fertigkünstlichen musikalischen Genius verweist. Ist hierher nun aber wirklich genialischer Art, so erhält das daraus entstehende Kunstwerk einen ganz eigenthümlichen Reiz. Man hat nämlich nicht nur ein Kunstwerk, sondern das wirkliche künstlerische Produciren selber gegenwärtig vor sich. In dieser vollständig lebendigen Gegenwart vergißt sich alles äußerlich Bedingende, Ort, Gelegenheit, die bestimmte Stelle in der gottesdienstlichen Handlung, der Inhalt und Sinn der dramatischen Situation, man braucht, man will keinen Text mehr, es bleibt nichts als der allgemeine Ton der Empfindung überhaupt übrig, in deren Elemente nun die auf sich beruhende Seele des Künstlers sich ihrem Ergusse hingibt, ihre Genialität der Erfindung, ihre Innigkeit des Gemüthes, ihre Meisterschaft der Ausübung bewirkt, und sogar, wenn es nur mit Geist, Geschick und Liebenswürdigkeit geschieht, die Melodie selbst durch Scherz, Tapferkeit und Künstlichkeit unterbrochen und sich der Launen und Einfälligkeiten des Augenblicks überlassen darf.«"

Endlich hat die vielbesprochene großartige Aufführung des Oratoriums „Paulus" von Mendelssohn in der k. k. Winterreitschule zu Wien statt gehabt. Der Sängerchor bestand im Ganzen aus 700 Individuen: 220 Soprane, 160 Alte, 160 Tenore und 160 Bässe. Das Orchester war verhältnißmäßig eben so stark besetzt: 115 Violinen, 48 Bratschen, 41 Violoncelle, 25 Contrabässe, und bei den Blasinstrumenten ziemlich durchgehends 6 an jeder Stimme, alle 12 Flöten, eben so viele Clarinetten, Oboen, Fagotte u. s. w. Man denke sich das Ungeheure der Wirkung! — „Ein Wurm kam ich mir vor — schreibt uns ein Freund darüber — der sich durch den Berg hindurchgearbeiten abmüht, als diese Massen auf mich losstürmten. Der Athem wollte mir in der Brust ersticken. Es rieselte eiskalt durch die Glieder, und doch pochte meine Seele ein entsetzliches Ach!" — Gleichwohl sind die Stimmen über das Schöne der Aufführung sehr getheilt. Verlangt Mendelssohns „Paulus" auch, um ganz erkannt und begriffen zu werden, solche Allgewalt in der Darstellung, so wollen Manner, die wohl berechtigt sind, ein Urtheil in vergleichenden Dingen abzugeben, das eigentlich und wahrhaft geistig Schöne hier nur haben sehr sparsam hervortreten können unter den Trümmern dieser Zerstörung alles ästhetischen Begriffs durch die totale Ueberwältigung einer physischen Macht. Ich kann mir auch nicht denken, daß bei jener Stimmenzahl das Verhältniß der Stimmbesetzung so richtig gewesen wäre, um eine vollkommene Gleichmäßigkeit in der Wirkung hervorzubringen. Oberdirektor war Hr. Joh. Schmidt; an der Spitze des Orchesters standen Helmesberger und Martin Schuster, und die Chöre leitete Hr. Fischof. Unter den 5000 Zuhörern befand sich auch der allerhöchste K. K. Hof; die Gesammteinnahme betrug etwas über 5000 fl. C. M., doch wird der Ueberschuß kaum mehr denn 2000 fl. betragen können, da die Kosten sehr bedeutend gewesen seyn sollen.

Spontini's „Vestalin," welche schon so manchen Sängern und Sängerinnen die Quelle großer Freuden und künstlerischer Triumphe war und wurde, sollte endlich Einem unter den ersteren auch Ursache großen Leidens und Unglücks seyn: als sie nämlich kürzlich zu Marseille, wo sie stets vom Publikum mit der lebhaftesten Theilnahme beehrt wird, zur Aufführung kam, stürzte der wackere Sänger Damoreau, welcher den Licinius gab, und den die Leidenschaftlichkeit des Spiels nicht vorsichtig genug sein ließ, in das offene Grab der Julia, und brach beide Beine. Tragischer konnte die Oper wohl nicht enden.

Unser ehrenwerthes Vereinsmitglied John Barnett in London arbeitet an einer Oper, deren Stoff dem Leben Mozarts entnommen seyn soll. Jedenfalls knüpfte sie dem Musiker insbesondere dann sich ein vielfaches Interesse an dieses Werk, wo Barnett zugleich auftritt zu den besten, gediegensten jetzt lebenden englischen Componisten gezählt werden muß, und bei dem größeren Publikum auch wird es sicher viel Glück machen, wenn der Stoff nicht gar zu musikalisch gehalten ist, d. h. zu viele musikalische Momente aus Mozarts Leben in sich aufgenommen hat, denn nach neuesten Dafürhalten giebt es kein ungeschickteres Sujet für eine Oper, als ein der Musik selbst entnommenes. Musik in der Musik kann niemals gedeihen, und wir haben die Erfahrung vielfältig schon gemacht, daß hier die Theorie keine Lüge predigt.

So eben lese ich in einer Zeitung eine kurze, aber sehr treffende Charakteristik eines unter würdigen Kunstgenossen (ich will den Mann nicht nennen), welche mit den festen Worten schließt: „solche Leute haben wir!" — Ungeselligkeit will der Verfasser dies dem Auslande zugeraten haben, aber hat an den Stuhl gebei gedacht, auf welchem sein liebes Bild saß, als er es malte. Der Gärtner brüstet sich niemals mit der Schönheit oder dem Wohlgeruche einer Pflanze, welche ohne sein Zuthun im ungünstigen Boden will gewachsen ist, die seine fleißige Hand nicht pflegte, noch in Zeiten der Dürre begoß, oder vor den brennenden Sonnenstrahlen schützte. Mit welchem Rechte wollen wir nun auf unsere großen Männer stolz seyn, für die wir niemals etwas gethan haben; die, während ihrer Lebzeiten gehaßt und verfolgt, immer darben und öfters bald Hungers sterben mußten; deren Witwen und Kinder nicht viel Besseres thun als betteln gehen und welchen wir nach ihrem Tode blos ein eitelen Denkmal durch Kollekten aufrichten? — Wenn sostbare Mobilien gekauft werden sollen, fehlt es niemals am Gelde; aber für * * * Witwe müßte kollektirt werden, und Beethoven, sagt Beethoven mußte bei den Engländern so gut als betteln! — Wie oft wird bei uns nicht, durch die Bedürftigkeit des Lehens, in den besten Köpfen die Kunst und Wissenschaft in ihrer schönsten Blüthe gebrochen; und was bedeuten die Bettelbroden, welche man hier und da, unter großen Prahlereien, einigen Künstlern und Kunstgelehrten reichte? In welchen großen Resultaten würden wir bei dem Reiche und brennenden Durste des Deutschen nach Wissenschaft und Kunst nicht schon gelangt seyn, wenn die ausgezeichneten Köpfe von Nahrungssorgen befreit wären? Daran ist aber bei uns nicht zu denken; und wer nicht wenigstens etliche Tausend Menschen todt schlagen läßt, eine Heirath der Großen unterhandelt, oder einen schiefrichten Frieden macht, darf selten thun keine Regel ohne schöne Ausnahmen) auf eine Fürsorge des Staates hoffen! — Basta!! —

Nun, Dr. Ritter Die Bull ist endlich auch in Stuttgart eingetroffen und wird am 19. d. im großen Saalpetribaale daselbst Concert geben. So kann ich denn meinen verehrten Lesern versprechen, in nächster Nummer denselben auch meine aufrichtige Meinung über die Leistungen dieses so mehrfach und mehrseitig berühmten Künstlers zur gefälligen Ansicht vorzulegen. Aus früheren Zeiten her sind solche mir zwar wohl bekannt; doch wollen sehen, und mit unparteiischen Augen zwar, was Leser verschen seyn darf, wie sie sich heute auch gestalten.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schwing in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ed. Th. Groos in Karlsruhe.

Musikalien

erschienen in der Kesselring'schen Hofbuchhandlung in Hildburghausen und Meiningen, und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Böhner, L., Fantasie en ut mineur p. Piano et Clarinette ou Violon oeuv. 69. 12 Gr.

Sommerabend und Nacht. Sechs Lieder von Ludw. Storch, für Männerstimmen componirt von D. Elster. — Partitur. — 8. Gr.

Sechs Lieder von C. B. Wölfing für eine Baß- oder Bariton-Stimme mit Begl. des P. F., comp. v. J. N. Fischer. 9 Gr.

Beer, introd. et polonaise p. l. P. F. 10 Gr.

Meister, J. G., Sechs Walzer für das P. F. 6 Gr.

Meister, J. G., Sechs Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Op. 13. 8 Gr.

Otto, L., die wandelnde Glocke und der Todtentanz, Balladen von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8, 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 36. 5. Dezember 1839.

Ole Bull,

und seine Bedeutung für die heutige Musik.

Jedermann weiß, mit welch' begeisterter Tinte der deutsche wie auswärtige Journalismus den nordischen Geiger Ole Bull auf seinen Wanderungen, die nun ziemlich bis weit über die Hälfte die Gränzen des civilisirten Europa's berührt haben, verfolgte, und wie, wenigstens neuerdings, mit sehr wenigen Ausnahmen, deren Aussprüche zumal man durch das selten trügende Mittel der Verdächtigung oder sonst zu entkräften suchte, die öffentlichen Organe allgemein den Künstler hinstellten als eine Erscheinung, die mit eben so magischer Gewalt die Bewunderung der Welt zu sich hinaufziehe, als sie solche durch eine kaum vergleichungsfähige Herrschaft über die musikalischen Mittel auf diese übe. Ich will nicht an die Unberufenheit der Verfasser wie Verbreiter dieser und solcher Urtheile, in musikalischen Dingen mitzureden, appelliren: die Musik ist eine Kunst, die mit dem innersten Wesen des Menschen es zu thun hat, und als rein subjektiver Natur die Stoffe ihrer Darstellung aus einer Sphäre herausnimmt oder vielmehr herauf- und herunterholt, wohin nun einmal unser Materialismus in der Anschauung nicht reicht, und so glaubt Jeder auch ein Recht zu haben, und scheint Jeder in der That auch ein solches zu besitzen, über einen Gegenstand abzuurtheilen, der ganz allein sein innerstes Weh oder Ach erfüllt. Indessen bei eben diesem Verhältnisse der Musik zur Welt und der Welt zur Musik, und bei dem geringen Grade der Infallibilität, den wir ansprechen dürfen, wo wir rein aus uns selbst heraus den Werth einer Kunstleistung abwiegen, da dazu, zu jener Infallibilität, stets auch eine ewige Gleichheit unserer Seelenstimmung und vor allen Dingen der Beweis der Untäuschbarkeit unsers eigenen Auffassungsvermögens noch gehört, der niemals geliefert werden kann, — bei diesen Verhältnissen glaube ich doch, daß es einmal an der Zeit ist, den rein subjektiven Standpunkt zu verlassen, und von einem mehr objektiven Standpunkte aus, nämlich dem der musikalischen Kunst selbst, in ihrem ganzen Umfange, den critischen Blick auf die Leistungen des Hrn. Ole Bull zu richten, und sie nicht allein an sich selbst, sondern auch in der Bedeutung zu untersuchen, welche sie für die musikalische Welt von heute haben müssen und welche sie selbst für die nächste Zukunft noch haben können, denn daß eine solche Bedeutung vorliegt, ist eben so gewiß, als keine Erscheinung in der Welt, die einmal das Eigenthum der gesammten Oeffentlichkeit in solchem Maaße wurde, als Ole Bull's Violinspiel dieses in der That geworden ist, auch ohne irgend eine mehr oder weniger dauernde Rückwirkung auf ihr Bereich vorübergeht. Zudem versprach ich, in solcher Weise den verehrlichen Lesern dieser Blätter meine Meinung über den Nordischen Geigenmeister, nachdem nun so Vieler Mund schon bis zum Ueberdruß fast sich darüber ausgesprochen hat, aufrichtig und so kalt vorzulegen, als sich überhaupt über ein Kunstprodukt kalt sprechen läßt, und habe ich es versprochen, so will ich es nunmehr auch halten.

Hr. Ole Bull kam am 14. d. Abends hier in Stuttgart an, und gab am 19. sein erstes Concert im Königl. Schauspielhause mit um das doppelte erhöheten Eintrittspreisen, und spielte dann gestern am 22. noch einmal in einem Concerte, welches die Königl. Hoftheater-Intendanz in demselben Lokale, aber mit den gewöhnlichen Abonnementspreisen veranstaltet hatte. In dem ersten Concerte trug er ein „Violin-Concert," ein „Adagio religioso," ein „Quartett für die Violine allein" und ein „Recitativo, Adagio amoroso con Polacca guerriera" vor, und in dem letztern eine Fantasie „des Norwegers Heimweh," sämmtlich von ihm selbst componirt. Zweimal hören — wird man mir hier sofort entgegenhalten — reicht nicht hin, einen Künstler wie Ole Bull vollständig zu begreifen und in den tiefsten Tiefen seiner Individualität ganz zu erfassen, und so auch meinem folgenden Urtheile den Grad der Haltbarkeit absprechen, der eine volle und genügende Begründung nothwendig macht; allein könnte ich dasselbe allen meinen Vorgängern ohne Ausnahme auch als Antwort wieder zurückgeben, da wenige unter ihnen seyn werden, die Hrn. Ole Bull mehr als zwei- bis dreimal gehört haben, so bemerke ich ausdrücklich dennoch, daß dies nicht das erstemal war, wo ich Ole Bull sah, hörte, sprach, daß auch in der Zeit von 1829 her, wo ich das Vergnügen hatte, ihn in Göttingen, wo er sich „Studirens halber" damals aufhielt, beobachten zu können, bis jetzt zu wiederholten Malen mir Gelegenheit ward, ihn aus einer Entfernung zu beschauen, die großen Männern oder vielmehr solchen, welche große Männer seyn wollen, bekanntlich nicht die angenehmste ist, denn keine Perspektive ist besser für die Kunst-Illusion als die Theaterperspektive, und keine Beleuchtung poetischer Bilder mit Randkleksen vortheilhafter als die mit Theaterlampen.

Digitized by Google

Jede musikalische Kunstleistung oder Erscheinung, und so auch Hr. Ole Bull, läßt einen dreifachen Standpunkt für die critische Betrachtung zu: den rein technischen, den conventionellen oder (wenn ich so sagen darf) socialen, und den eigentlich künstlerischen oder ächt ästhetisch-musikalischen, wohin nun auch die Form noch gehört. Stellen wir zunächst uns auf den ersten, den rein technischen, obschon — gleich voraus bemerkt — dieser noch nicht einmal die glänzendste Aussicht öffnet für das objectivirte Farbenspiel, und die Artigkeit gegen den Gast doch wohl fordert, daß wir vor allen nur auf der interessantesten Seite ihn anschauen, von welcher sich uns zeigt. Es kann nicht geleugnet werden, Ole Bull besitzt eine Fertigkeit auf seinem Instrumente, wie wenige Violinvirtuosen jetzt neben ihm haben. Seine Doppel-, zwei-, drei- und vierstimmigen Griffe, sein Staccato, sein Flageolet, seine reine Intonation, bei den entferntesten Sprüngen selbst, seine feste, sichere Bogenführung, sein melodisches Accentuiren, selbst in Mittelstimmen, wenn darüber und darunter sich noch harmonische Combinationen verweben, — alles das sind Dinge und kommen in einer Vollkommenheit zum Vorscheine, wie wir sie nicht alle Tage hören, und dennoch — behaupte ich — sind Alles keine eigentlichen Schwierigkeiten (so was der erfahrene Virtuos wohl unter Schwierigkeiten versteht), und wird jeder nur einigermaßen tüchtig geübte, gut geschulte Violinist, wenn der Eigensinn ihn zu der Knechtschaft herabwürdigen kann, daß er durchaus seine Fertigkeit in allen den eingelnen Passagen offenbaren will, die Ole Bull bei seinem Spiel dem Publikum als höchste Leckerbissen fertiger Violinkunst vorsetzt, binnen kurzer Frist ausdauernden Fleißes dasselbe auch zu machen und zu leisten im Stande seyn, zumal wenn er sich der mancherlei kleinen Hausmitteichen auch noch bedient, als flacher Steg u. s. w., deren Hr. Ole Bull niemals verschmäht und die im reichsten Maaße er mit einer bewunderungswürdigen Geschicklichkeit anzuwenden und doch auch zu verbergen weiß. Und muß denn nicht jeder Virtuos auch alle die übrigen Erforderniße, als da sind Fingerfertigkeit, reine Intonation ꝛc., besitzen bis zu dem höchst möglichsten Grade der Ausbildung, ehe er heutigen Tags auch nur einmal es wagen dürfte, den Bogen anzusetzen zu einem öffentlichen Concerte? — Muß er nicht Virtuos seyn bis zum höchsten Capriccio? — Oder wäre wirklich zu glauben, daß ein Ernst, Vieuxtemps, Lipinsky, David, Möser, Bohrer, Prume, ja ein Beriot, Spohr, Molique selbst hierin dem Hrn. Ole Bull nachständen? daß sie nicht eben so rein intoniren, nicht ein gleiches Flageolet hervorbringen, zwei, drei, mit flachem Steg auch wohl vier Saiten anstreichen, mit allen vier Fingern Accorde darauf greifen, und welche Dinge mehr noch machen könnten, zumal wenn sie dergestalt gewissenlos mit der Stimmforschreitung umgehen wollten, als Hr. Ole Bull solches dem Verständigen mit jedem Striche faßt zu hören giebt? — In der That der müßte die Männer und ihre Kunst besser kennen als ich, wer hierauf Ja antwortete, doch — — — einen Punkt noch ausgenommen, das *Staccato* im Herunterstrich nämlich. Dieses habe ich in der That noch niemals in solcher vollendeten Gleichmäßigkeit von irgend einem Virtuosen gehört, als von Ole Bull, und da dasselbe meiner Einsicht nach nur ein Produkt sehr frühen, dann anhaltenden und langen Uebens seyn kann, so bezweifle ich auch, daß von den jetzigen Virtuosen so leicht ihn Jemand darin erreichen wird. Ich vergesse nicht, zu bemerken, daß ich wohl weiß, wie im Grunde Nichts darauf ankommt, ob wir auf- oder abwärts unser Staccato machen (so viele Vortheile eine Gleichmäßigkeit darin dem Spieler gewähren muß), und daß auf solchen Vorzug also auch durchaus sich kein besonderes künstlerisches Ansehen bauen läßt; indessen rede ich hier allein auch nur von der technischen Fertigkeit des Hrn. Ole Bull, und hat er, wie mit diesem Staccato, Etwas darin, was nicht Jeder und auch unter den anerkanntesten Virtuosen mit ihm theilt, so durfte ich solches eben so wenig übergehen, als ich die übrigen Eigenthümlichkeiten seiner Virtuosität in specie nicht aber Dinge darzustellen vermochte, die zu bewältigen jeder erfahrene Violinist auch ohne meine ausdrückliche Versicherung schon die Kraft in sich verspüren wird.

Doch nun kommt es noch darauf an, wie, in welcher Weise und Manier, in welcher Richtung diese Bewältigung geschieht; und werden wir damit auf den rein conventionellen oder socialen Standpunkt des musikalischen Vortrags geführt, so müssen wir Hrn. Ole Bull eine Gewandtheit, einen Sieg, mit dem Publikum umzugehen, unbedingt zusprechen, wie solchen wenige Virtuosen noch vor ihm feierten und sicher auch nur sehr wenige nach ihm zu feiern das Glück haben werden. Warum? — das mag mein letzter Ausdruck Glück, und wenn nicht dieser schon beantworten, so ein anderes Etwas, das näher zu bezeichnen mir aber die Rücksichten der Artigkeit verbieten, so gewiß es den Unglücklichen nicht zugleich auch zur Unehre gereichen würde, und so gewiß es ist, daß wir eben hier auf die glänzendste Seite von Ole Bulls Kunstleistungen treffen. Ole Bull kennt die Krankheiten, an welchen der Kunstgeschmack des Publikums im Allgemeinen laborirt und weiß ihnen entgegenzukommen mit wohlthuendem Balsam, nicht daß er sie heile, sondern nur, daß er ihre brennenden Wunden kühle. Wir Menschen haben jetzt keinen Begriff mehr von schönen Thaten, so gewiß nicht, als es mit unseren ästhetischen Gefühlen eine eben solche diminutive Bewandniß hat, denn mit dem Römerblut, das durch unsere Adern rollen, und der Timoleons-Seele, welche unser Innerstes durchdrehen soll. Höchstens wenn wir der Armuth noch mit weniger Sparsamkeit als Berachtung ein Almosen hinwerfen, kommt uns der Ausdruck einer schönen That in Kopf und Mund. Unser Leben ist verdorben und von der Schönheit ist blos noch die Kunst zurückgeblieben, womit nun aber ein Begriff von dieser sich bilden mußte, der um so unerbittlicher und unverhindertlicher den Rest schöner Neigungen und Gefühle bekämpfte, als dieß wirklich, aus ihrem Zusammenhange mit dem Leben gerissen, nur zu oft in Gefahr stehen, dem bloßen sinnlichen Trieb anheim zu fallen oder durch gemeine Beisätze entadelt zu werden. Natürlich rede ich hier blos ganz im Allgemeinen, aber Ole Bull weiß oder fühlt das Alles doch eben so gut, als er weiß, daß er auch lediglich der Allgemeinheit

Digitized by Google

angehört; aber indem er es weiß und darnach handelt, gewinnt er an Bedeutung für die Welt wie für die Musik. Das ist nicht Ole Bull, den wir da mit einer Casper Hauserschen Tournure peranschleichen sehen auf der Bühne oder im Concertsaale, mit einem seligen Lächeln der Unschuld um den Lippen, als könnte er keine Fünf zählen oder schwelgte seine Seele fortwährend nur in Regionen, aus denen im heißen Kampfe der Fantasie nur geholt werden können die Töne, die unser abgestumpftes oder durch eine jüngst vergangene Zeit erschlafftes Nervensystem noch zu rühren vermögen: Ole Bull ist ein lebenslustiger und lebenskräftiger, rascher, salonfähiger Mann, mit besten kühnem Republikanismus und nordischer Ungezwungenheit das Gode save the king in einem gewaltigen Contraste steht, womit er sich bei Euch für den errungenen Applaus unaufgefordert so bescheiden als zuvorkommend bedankt; aber unsere eigene kranke Fantasie, unsere verweichlichte, entnervte Natur, unsere Sinnenlust, die vorherrscht vor allem Uebrigen, was sich hie und da wohl noch aus altem guten Boden in uns regt, verlangt eine solche dämonische Gewalt, wenn anders noch auf sie gewirkt werden soll, und daher Ole Bull so und sein Spiel nicht anders als es ist. Wer würde denn in einer Zeit als die unsrige noch den Muth haben, sich seiner wahren Natur zu überlassen, fürchten zu müssen, in seiner ganzen Blöße gesehen zu werden, und die schlaffen, unreinen Sprungfedern seines innern Lebens vor den Augen aufzudecken? — doch se armseliger und nackter das Innere, desto prachtvoller der künstlerische Apparat, den man nach Außen aufstürmt, und desto stolzer hüllt man sich in den Mantel der Entsagung, desto scheinheiliger verdammt man die nackte Natur, und desto niedriger und erbärmlicher fühlt man sich im Angesichte jenes selbstgeschaffenen Kunstprincips, das man weder zu erfüllen noch zu leugnen die Kühnheit hat; nun trägt indessen die arme Sinnlichkeit alle Schuld, ist die Schönheit selbst, die nicht lebendig mehr im Herzen lebt, die Verführerin, das Gewissen aber der Pilatus, der sich die Hände in Unschuld wäscht und alle Schuld auf die unbändigen Triebe wirft, auch die Fantasie anklagt, als ob sie befähdig durch den Reiz ihrer zügellosen Einfälle zu Uebertreibungen des ästhetischen und auch rein formellen Gesetzes führe. Man mißverstehe mich hier nicht, ich meine in Allem Hrn. Ole Bull, wie er erscheint vor dem Publikum. Man hat ihn schon mit Paganini verglichen, und in diesem Punkte den kräftigsten Anhaltspunkt für den Vergleich finden wollen, aber Beide stehen sich in allen Stücken gerade so sehr ähnlich als ein nordischer Häring und eine italienische Nachtigall, denn was bei Paganini reine Natur ist, können wir bei Ole Bull nur als Coqueterie betrachten. In meiner Gegenwart pries ein sonst ganz verständiger Mann die ungeheure Kraft des Naturalismus, welche in Ole Bull wirke: ich konnte des Lächelns mich kaum erwehren über die Ironie, die in diesem Augenblicke um Ole Bulls eigene Mundwinkel spielte. Ein Mann, in der frequentesten Handelsstadt Norwegens erzogen, und so gebildet, daß, als er den Rechtswissenschaften noch oblag, er sich eine der berühmtesten deutschen Universitäten zu seinem Studienort ausersehen und dort erst den Entschluß, sich der Kunst zu widmen, fassen konnte, — ein solcher Mann Naturalist!! — Doch er soll es seyn, so ist nach Lessing mir jeder andere auch nur halbgebildete Künstler noch Eins so viel werth. — Geld will — mit einem Worte — Hr. Ole Bull, weiter Nichts, und zwingt es nun ab dem Publikum, wie jene feile Dirne dem lustigen Landjunker, der zum erstenmale in die Stadt kommt. Die Menge sieht in der Kunst nichts Anderes mehr als Lecken Sinnenreiz, und so bietet er ihr auch blos solchen, und da in ihrer Ueberfütterung das scheinbar Dämonische noch, Bizarre und Naturwidrige noch auf sie wirken kann, so erscheint er in solcher Gestalt auch von der Haarspitze bis zur Schuhsohle und von der Wandel bis zum Bogenstrich. Daher auch dieses ewige süß thun in seinem Spiele, dieses fortwährende unkeusche Geliebel in Flageoletönen, oder Athem erstickende Gepolter in unreinen Tonmassen, dieses wollüstige Schwelgen und weinerliche Buhlen in weichlichen Melodien, dieses ewig unklare Hin- und Herhüpfen zwischen Gefühl und Gedanken, Vorstellung und üppiger Idee. Ob Hr. Ole Bull recht damit thut, ist eine andere Frage: ohne Zweifel so wenig, als es recht wäre, den Lebenemüden in die Nähe eines Strosmes zu führen oder ihm eine tödliche Waffe in die Hand zu geben. Die Kunst soll mehr als blos Sinne befriedigen: sie soll und wäre unsere Lust bis zum Höchsten auch gesteigert: sie soll bilden zugleich. Aber daß Ole Bull die Sinne bloß friedigt, und nur den Reiz des Sinnlichen bis zu einem Grade der Folter unsers ganzen Nervensystems sich zur Aufgabe seiner Leistung stellt, macht ihn unter obigen Verhältnissen beliebt bei der Menge, wie es ihm auf der andern Seite jedoch auch wieder den unversöhnlichen Haß zuziehen muß aller derer, die noch einen reinen Sinn und ein Gefühl der Ehrlichkeit für unsere Kunst in Herz und Kopf bewahrt haben.

Damit komme ich auf den dritten Punkt, der in seiner Erscheinung noch eine Betrachtung zuläßt, den ästhetischen oder wahrhaft künstlerischen, und wie er sich von solchem aus unserm Auge darstellte, erräth der Leser aus dem Bisherigen schon von selbst: ohne Zweifel kann allervorurtheilhaftesten. Nicht blos die Sinne befriedigen und die Sinnlichkeit reizen — sagte ich so eben — soll die Kunst, sondern sie soll auch bilden; dieses aber kann sie nach dem Ausspruche aller wahren Kunstkenner nur, wenn sie ein Inneres, sey es nun Idee, Vorstellung oder Gefühl, zur äußeren Anschauung bringt in vollkommenster Schönheit der Form. Und nun frage ich alle Vernünftigen und Unparteiischen, welche Hrn. Ole Bull gehört haben, ob sie auch nur irgend Etwas der Art vernommen haben in seinem Spiel? — Nirgends eine gehörige, d. h. durch die Natur der Sache geborene, Durchführung der Gedanken, nirgends eine Klarheit der Gestaltung, nirgends eine Einheit und eine Totalität in der Wirkung; überall nur ein unschlüssiges Herumtappen und Haschen nach Effekt, ein Suchen nach Ausdruck ohne ihn zu finden, und doch auch blos nur ein Jagen nach Ueberraschung. Wo Ole Bull einmal eine tiefere Saite anschlägt, wo er scheint tiefer ein-

Digitized by Google

greifen zu wollen in unser Innerstes, da ist es doch nur ein ängstliches Berühren der Oberfläche ohne den Muth, sie zu durchdringen, ein Punktiren — wie der Maler sagt — ohne Ausführung. Ole Bull tippt tappt auf der zarten Resonanz unserer Gefühlswelt herum, um einen gewissen Schein von künstlerischer Mächtigkeit sich anzueignen oder von sich zu geben, aber verstecht nicht oder ist nicht berufen, sie vollkommen, ihre ganze Molecule in Schwingung zu setzen. Man sieht, daß die Kunst ihm nicht mehr ist als ein bloßes Spiel der gereizten Sinne, oder daß er das Princip in ihr noch nicht verstanden hat. Bald will er den Maler, bald will er den Dichter überbieten, und so entsteht ein Streben nach den Antipoden der Kunstreit, nach einem gedankenlosen Schwelgen oder umgekehrt einer schwelgerischen Gedankenlosigkeit, die dem Hörer den letzten Tropfen Mark aus den Gebeinen heraussaugt, weil sie ihm Nichts bietet zu erneuernder Stärkung. Doch sehen wir von dieser höheren Aufgabe, dem eigentlichen Zwecke der Kunst auch ab, und befühlen blos die Form noch, in welcher Ole Bull das, was er leistet, und zur Anschauung bringt: wo hier auch nur die mindeste Ordnung, die Symmetrie, welche mit der Harmonie die Einheit in der Darstellung ausmacht? — ja wo hier selbst auch nur ein Funken von Originalität? — Nirgends, in keiner Richtung hat, nach meiner Ueberzeugung, Hr. Ole Bull selbst die Formen seiner Kunst einmal ausgebildet; Alles was er in dieser Beziehung leistet, war schon hundertmal vor ihm da; und hier ist doch der Punkt, wo er allein noch auf eine Erweiterung seiner Kunst hätte hinwirken können, und wo unter Anderen selbst Beriot noch seine namhaften Verdienste sich erworben hat. Oder will man das etwa für eine Erweiterung der Kunst des Violinspiels ihm anrechnen, wo er offenbar über die natürlichen Gränzen seines Instrumens hinausgeht? — Nun dann war jener Possenreiser der größte Künstler der Welt, der durch seine Nase blasen konnte, wie der beste preußische Postillon auf seinem Horn, obschon die Nase nicht dazu da ist, zu einem Blasinstrumente zu dienen. Was ist das Geschwirr auf den Saiten am Schlusse der Polacca guerriera, jenes Dudelsackgetön oder Nachtigallengeflöte und Amselschlag in dem Rondo pastorale des angeführten Concerts? — Doch von seinen Compositionen soll ich ja nicht reden, indem er selber zugeben will, daß er nicht componiren könne, und zur höchsten Bewunderung seines Naturalismus uns gar niedlich erzählt, daß er die Harmonie gelernt habe, indem er (hört!) die Melodie gespielt, die Mittelstimmen gepfiffen, und den Baß dazu gebrummt: ein Kunststück, das er noch jetzt auszuführen im Stande seyn will, von dem er gleichwohl aber und ungeachtet vielen Ersuchens mir keine Proben geben mochte; nun kann er aber nicht componiren und giebt er selbst zu, daß er es nicht kann, so soll er es auch bleiben lassen, und damit wäre allem Unheil gesteuert, das er durch seine jetzigen Leistungen über einen gewissen Theil der Musik, die öffentliche Virtuosität, bei einem jüngern Kreise von Musikern wenigstens, bei seinem glänzenden äußern Erfolge, unzweifelhaft bringen wird und bringen muß, denn in den Compositionen anderer und zwar tüchtiger Meister, z. B. eines Spohr, Molique, Lafont ꝛc., hätte er keine Gelegenheit dazu. Und in der That möchte ich von Herzen wünschen, daß Hr. Ole Bull Gefallen fände, die reichen sowohl in- als extensiven Virtuosen-Kräfte, welche er unbestritten besitzt, solchen Compositionen zuzuwenden, und dadurch den Nutzen in der Musikwelt zu stiften, den überhaupt ein reisender Virtuos zu stiften im Stande ist, und nicht, wie er jetzt thut, unseren Jöglingen ein Gaukelbild von seiner Kunst zurückzulassen, das sie nur in ein künstlerisches Labyrinth hineinstürzen muß.

So ist mir, nach alle dem (und ich habe keinen Grund es zu verschweigen), Hr. Ole Bull ein Künstler, der in dem Salon wohl, wo Wonneschrinkkisse die Früchte alles geistigen Sehnens ausmachen, nicht ohne besondern Werth seyn mag, in dem großen Concert-Saale aber, wo er der Welt im Großen angehören will, nicht ohne Verderben auf den allgemeinen Kunstgeschmack einwirken muß, indem er sich blos zu einem Diener dieses Geschmacks, bis zur sclavischen Grimasse selbst, herabgewürdigt hat, und nicht, wie der Künstler soll, über denselben erhaben und in den Sphären der ächten Kunst selbst sich eine Wohnung aufgeschlagen, wo er zum Werkzeug des höhern Willens dessen, der die Kunst gab dem Menschen zur Bildung und Erhebung, werden kann. Hr. Ole Bull gehört rein der Welt und der Zeit an, mit all' ihrem heimlichen Seufzen, Schmachten und süßeren Denken, nicht der Kunst selbst mit ihren höhern Bestrebungen über jene sinnlichkeit hinaus, und die Zuneigung jener zu gewinnen, ist ihm kein Dienst zu gering oder zu schlecht und beiräfe er selbst die niedrigste Possenreisserei. Was Mittel blos ist, hat er sich zum Zwecke gesetzt, und was Zweck ist, hat er lediglich in die Categorie der Comödie gewiesen, die er offenbar mit der Welt spielt. Und darum läßt er auch, wo er auftritt, Nichts zurück als das Andenken an einen musikalisch schwelgerischen Augenblick unserer Sinne, den wir aber nicht oft genießen dürften, um, als eine ganz natürliche Folge, nicht einen Ekel daran zu bekommen. Ole Bull könnte kraft seines Talents ein großer Künstler seyn, aber so ist er nur ein * * * — ich überlasse dem Leser, nach Belieben diese Lücke auszufüllen.

Geschrieben am 23. November 1839. Schilling.

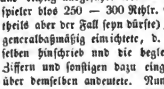
Kritik.

Breslau bei Carl Cranz: Vesper für vier Singstimmen, 2 Violinen, Alt (2 Oboen und 2 Hörner ad libitum) und Orgel, componirt und dem Pfarrer zu St. Adalbert in Breslau Hrn. Dr. Kurt hochachtungsvoll zugeeignet von Ernst Brüer. Op. 3. Eigenthum des Verlegers. Preis 2 Rthlr. oder 3 fl. 36 kr. rhein.

Der Mangel einer Partitur, da das Werk in einzelnen Stimmen gedruckt ist, erschwerte uns die Durchsicht sehr, und macht uns nun auch hier unmöglich, auf Einzelnheiten im Satze näher einzugehen, so gern wir solches um des augenscheinlich talentvollen und gebildeten Verfassers willen

Digitized by Google

gethan hätten. Im Ganzen scheint uns die Composition trefflich gehalten, der Würde und Heiligkeit der Kirche wie ihres Zwecks vollkommen angemessen und rein in der dazu nöthigen Schreibart. Der erste Satz (D-dur, Allegro moderato), das Dixit, hebt mit einem kurzen, nur 4 Takte langen Ritornell an, worauf der Chor einsetzt. Der zweite Satz (ebenfalls D-dur, moderato) das Confitebor, beginnt umgekehrt mit einem kurzen Capellsatze von sieben Takten, worauf nach und nach die Begleitung erst Theil nimmt an der Ausführung. Der dritte Satz (A-dur, moderato), das Beatus vir, schlägt in der Begleitung blos den Grundbreiklang vor, worauf der Sopran das Hauptmotiv vorträgt, das dann vom Tenor und Basse unter Zusimmung des Alts beantwortet wird, wodurch überhaupt sich ein wohlgefälliger Wechsel von Solo- und Tutti-Parthien ergiebt, der dem Ganzen das Gepräge anmuthigen Lebens und einer schönen Mannigfaltigkeit aufdrückt, ohne den Ernst der übrigen Haltung zu stören. Der vierte Satz (D-dur, Allegro moderato), das Laudate pueri, entspricht in seinem vollen erhebenden Chor auch dem sinnigen Inhalt des Textes, als Kinder Gottes, die wir Alle sind, Gott lobpreisen jetzt und in Ewigkeit. Aehnlich dem, nur in seiner besondern Weise auch mehr ermahnend, und daher mit Soli's untermischt, ist der fünfte Satz (G-dur, Moderato), das Laudate Dominum; und prachtvoll endlich und erhebend der letzte Satz (D-dur), das Magnificat, welcher mit einem Andante maestoso eintritt, dann aber in ein glänzendes Allegro übergeht, worin ritardando der plagale Schluß erfolgt. Die Stimmführung ist so fließend und natürlich, wie die Harmonie — rein, klar und durchsichtig, so daß die Ausführung des Werks, zumal bei der seltenen Einfachheit der Begleitung, nirgends, selbst wo kein sehr ausgebildeter Chor und sonderlich einstudirtes Orchester vorhanden seyn sollten, großen Schwierigkeiten unterliegt, wozu wir denn die Composition von ganzem Herzen auch empfehlen, gewiß, daß sie nirgends den Zweck der Erbauung verfehlen wird. Doch dabei fällt uns ein, daß Hr. Dr. Finl unlängst die Ansicht äußerte, von einem Organisten, der nur 250 bis 300 Rthlr. jährlichen Gehalt habe, dürften wir nicht eine vollständige Kenntniß der Kunst des Generalbaßspiels erwarten, noch fordern, und so hat denn leider Hr. Bröer sich die unangenehme Perspektive gestellt, daß diese seine recht wacker gelungene Vesper, trotz ihrer einfachen und natürlichen Haltung, dennoch nirgends wird gut und richtig ausgeführt werden können, wo der Orgelspieler blos 250 — 300 Rthlr. Gehalt hat (was größentheils aber der Fall seyn dürfte), da er seine Orgelstimme generalbaßmäßig einrichtete, d. h. blos den Baß in derselben hinschrieb und die begleitende Harmonie nur in Ziffern und sonstigen dazu eingeführten üblichen Zeichen über denselben andeutete. Nun muß er es sich z. B. gefallen lassen, daß die ersten Takte gleich statt



u. s. w.

auf irgend eine andere Weise, in einer andern Accordlage oder Stimmfortschreitung begleitet werden, welche aber eine schlechte Wirkung hervorbrächte, und dann ist es nun den Ruf seiner Arbeit geschehen. Indessen habe Hr. Bröer keine Sorge dieserhalb: so sehr uns das Vertrauen freute, das er durch jene generalbaßmäßige Einrichtung der Orgelstimme in die Kunstbildung der Herren Organisten setzte, eben so sehr werden diese dasselbe zu würdigen und zu beweisen wissen, daß, wie ein Jeder lernen muß, was seines Amtes ist, auch sie nicht verabsäumt haben, eine Kenntniß und Fertigkeit sich zu erwerben, die zu ihrem Berufe eben so nothwendig sind, als einem mit auch nicht mehr denn 300 Rthlr. besoldeten Schulmanne oder Prediger die Fertigkeit, Kenntniß und Kunst zu lehren und zu predigen. Aber Hr. Bröer hätte jenes Vertrauen wohl nicht gehabt, wenn nicht seine Umgebung, der Organistenstand seiner Gegend, den er kennt, ihn dazu vollkommen berechtigt hätte, und so freut uns die Erscheinung, weil sie auch unsern guten Glauben bestätigt, doppelt. Die Vesper gehört zu den Erstlingsversuchen des Hrn. Verfassers, wir wünschen ihm Glück dazu, und er fahre nur fort so in seinen Studien und auf dem Wege, den er betreten, unzweifelhaft haben wir alsdann Hoffnung, ihn bald noch freundlicher begrüßen zu dürfen. Alle Anfänge sind schwer, aber Muth und Beharrlichkeit, guter Wille und ernstes ehrbares Streben führt doch endlich zum schönen Ziele. Niemand hat gleich etwas von kommenes gemacht, sondern Uebung erst und das von Talent begleitete Studium der eigenen Unvollkommenheiten verliehen die Kraft zur großen Gestaltung.

Schilling.

Frankfurt a. M. bei J. D. Sauerländer: Joseph Gersbach († 1830) Liedernachlaß. Mehrstimmige Gesänge, für gemischten Chor und Männerstimmen. Herausgegeben durch Anton Gersbach. 1839. Preis (nicht angegeben.)

Die Musik, diese unbegreiflich vielgestaltige Zauberin, weiß die Menschen in tausend verschiedenen Formen an sich zu ziehen. Bald erscheint sie im Donnersturm, bald im sanften Säuseln; bald brauset sie wogenstark, bald hängt sie als Thautropfen an einer Rose; bald ist sie ein schimmerndes Meteor, bald ein milder Regenbogen. Sie verschmähet selbst nicht, manchmal im bunischäckigten Harlekins-Kleide sich einen Spaß mit solchen zu machen, die sie im Götterkleide nicht vermögen anzublicken. Am segenreichsten aber ist ihr Erscheinen, wenn sie als Freund und Tröstein eine treue Begleiterin durch das Leben wird, und in jede Wunde mildheilenden Balsam träufelt. So erschien sie Joseph Gersbach und flüsterte ihm die einfachen und seelenvollen Melodien zu, die uns so lieblich aus seinem Singvögelein und Wandervögelein entgegen klingen und jedes Herz mit reiner Lust erfüllen. Mehr als das stolze Steigen, Schweben und Fallen einer Oper-Aria, begleitet von der Pracht eines reichen Orchesters, rührt uns oft im Familienkreise ein einfaches Lied, gesungen aus der Brust eines lieblichen Kindes, welches, in der Morgenröthe der Gefühle selbst selig, in uns die Strahlen einer uns durch das Leben zu früh ge-

Digitized by Google

rauhten Seligkeit wieder neu entzünder. Der Name des Verfassers eines solchen Kinderliedes wird zwar nicht genannt neben den Helden des Tages, die von der Bühne hinabspringen, aber einmal gehört, wird er dankbar in jedem Herzen aufbewahrt.

Joseph Gersbach verstand wie wenige, die Worte eines Gedichtes durch Töne lebendig zu machen, und dieses nicht nur durch metrisch und declamatorisch strenges Folgen dem Versmaaße des Textes, sondern auch durch den poetischen Hauch, den er mit seinem Gefühl in jedem Gedichte auffaßte und mit wenig Noten so wunderſam wiederzugeben vermochte. Recht erfreulich iſt es deshalb, daß sein Bruder Anton den reichen Liederschatz aus dem Nachlaß des zu früh verstorbenen liebrichen Componisten und großen Theoretikers gewissenhaft sammelte und nun veröffentlichte. Wir erhalten in vorliegendem Hefte über achzig vierstimmige Gesänge theils mit, theils ohne Clavier-Begleitung, von denen viele sowohl für gemischte, als auch für Männerstimmen bearbeitet sind), einige zwei- und dreistimmige, und auch einige einstimmige Lieder, diese meistens durchcomponirt, mit Clavierbegleitung.

Die Gedichte sind mit wenigen Ausnahmen alle von den ersten deutschen Dichtern, wie Rückert, Göthe, Uhland u. s. w., und diese Sammlung iſt also schon in poetischer Beziehung eine reiche Anthologie. „Die Gesänge erscheinen hier zum Theil absichtlich in Partitur-Ausgabe," sagt der Herausgeber, „weil sie namentlich also auch in terrlicher Beziehung) gar zu verschiedenen Inhaltes sind, indem Einzelnes für Schulklassen, Anderes für häusliche Singkränzchen, wieder Anderes für größere Singvereine, oder auch nur für Männergesellschaft sich eignet; — weraus denn jeder Lehrer oder Gesangleiter die ihm gerade zusagenden oder für seinen Kreis passenden Nummern besonders in Stimmen ausschreiben lassen kann; — theils auch deswegen, daß sie leichter am Clavière buchgespielt, und also in häuslichem Kreise schneller bekannt werden können, indem sich Manches von diesen mehrstimmigen Gesängen auch nur ein- oder zweistimmig am Clavière wegklingen läßt."

Es bleibt mir noch übrig zu bemerken, daß der Verleger nichts gespart hat, diese Sammlung freundlicher Leider auch dem Auge freundlich erscheinen zu lassen — Druck und Papier sind ausgezeichnet schön — und ich bin überzeugt, daß selbe nicht nur von alten Freunden der Componisten mit alter Liebe wird aufgenommen werden, sondern daß sie auch ganz gewiß iſt, ihm viele neue Verehrer zu verschaffen. F. Schnyder von Wartensee.

La Xacarilla, Oper in einem Akt, Text von Scribe, Musik von Marliani.

Die große Oper in Paris iſt durch die Thätigkeit der andern Theater aus ihrem Schlummer erweckt worden. Vier Werke sind zu gleicher Zeit zum Einstudiren abgegeben. **La Xacarilla** iſt bereits dort aufgeführt; bald wird le **Drapier** von **Halevy** folgen; dann kommen les **Martyrs** von **Donizetti**, und endlich ein Ballet, dessen Titel noch nicht bekannt iſt. In Erwartung der größeren Dinge iſt die Arbeit von **Marliani**, wozu **Scribe** das Buch fertigte, vom Publikum gut aufgenommen worden.

Diese **Xacarilla**, die man nach der Bedeutung des Wortes für ein weibliches Wesen halten sollte, iſt ein spanisches Lied. Einige Takte derselben, unter den Fenstern eines reichen Kaufmanns von Cadix gesungen, reichen hin, einer Anzahl von Leuten von ziemlich schlechtem Ansehen Aufnahme in seinem Hause zu verschaffen. **Lazarillo**, ein kürzlich erſt aus Mexico zurückgekehrter Seemann, iſt Zeuge des Eifers, mit welchem Herr **Julgeo** alle diese **Xacarilla**-Sänger bei ſich eintreten läßt, indem er ihnen ein gutes Abendbrod, Nachtlager u. ſ. w. verspricht. Was bedeutet diese zuvorkommende Gastfreundschaft auf der einen Seite, und diese Bedarftlichkeit auf der andern, womit beim Eintritt die Melodie wiederholt wird? **Lazarillo** möchte dieses Geheimniß gerne kennen; denn seit seiner Rückkehr iſt er entſchlossen, in des Kaufmanns Haus einzudringen. Er liebt **Zora**, die Tochter des geheimnißvollen Gaſtwirthes; er ſtirbt überdies beinahe Hungers und hat keinen Heller Geld. Wenn er es versuchte, selbſt auch die **Xacarilla** zu ſingen! kaum hat er einige Noten getrillert, ſo läuft **Julgeo** herbei, bittet den jungen Mann einzutreten, und bei Tische Platz zu nehmen, wo ihn ſchon „**ſeine Gefährten**" erwarten. Auf dieſe Art iſt er eingeführt; zuerſt ſpeiſt er, dann folgt die Liebe; **Zoras** Erſtaunen; Umarmung; Duett u. ſ. w.; nun fehlt nur noch das Geld, **Julgeo** macht das Maaß des Glückes unſerem Seemann voll, indem er ihm **ſeinen Antheil an der letzten Expedition** bringt. „Wie, dieſes geht ihr mir?" ſpricht **Lazarillo** ſtaunend beim Anblick einer vollen Börſe. „Mein Gott, nicht mehr; ſo viel kommt jedem von Euch zu. Doch halt, kein Geräuſche, nehmt noch dieſes und ſchweigt." Man begreift, daß der Kaufmann nichts Anderes, als ein Hehler iſt, der im Einverſtändniß mit Schleichhändlern lebt, und durch ſie einen ſchönen Gewinn zieht. Dieſe ehrlichen Leute ſind im Begriff, einen neuen Zug zu unternehmen; ein Schiff erwartet ſie im Hafen. Im Augenblick, da ſie das Haus ihres **Geſchäftsfreundes** verlaſſen wollen, hört man an die Thüre klopfen. „Fort, fort" ſpricht er, „das iſt der **Corregidor**. Er heirathet meine Tochter in dieſer Nacht und kommt, um den Vertrag zu unterzeichnen; fürchtet nicht, von ihm verfolgt zu werden, ich weiß ihn ſchon auf eine falſche Fährte zu führen. Alle entfernen ſich ſcheuunigſt, **Lazarillo** ausgenommen, der bei des **Corregidors** Eintritt in ein anſtoßendes Zimmer ſchleicht. **Julgeo** glaubt ſich mit ſeiner Familie allein, ſpricht vom Vertrage, will ihn unterzeichnen laſſen; da zeigt ſich **Lazarillo**. — „Wer iſt dieſer Menſch?" „Ich weiß es nicht," antwortet der Kaufmann mit ängſtlichem Tone. „Ein Schelm, ein Schleichhändler! Man verhafte ihn!" „Oh, nein, geſtrenger Herr **Corregidor**; ich bin ein ehrlicher Seemann, dieſen Morgen von Mexico angekommen; meine Papiere, die Sie heute ſelbſt unterzeichnet haben, bürgen für mich; und Herr **Julgeo** weiß wohl, warum ich in ſeinem Hauſe bin." „Unglücklicher, Du willſt mich zu Grunde richten! Nimm dieſe zweihundert Piaſter und ſchweige." „Ich nehme die Piaſter an, aber ich verlange

noch mehr. Ich muß Eure Tochter haben; ich liebe sie, und werde von ihr geliebt; ich begreife jetzt Euer Verhältniß zu Leuten, welche die Gerichte verfolgen; gebt mir Zora oder ich lasse Euch hängen." „Unmöglich." — „Ihr weigert Euch — vorwärts die *Xacarilla*." Erschreckt durch dieses so bekannte Lied ruft der Corregidor einen Unterdiener, und befiehlt ihm, Hand an den jungen Schelm zu legen, der ohne Zweifel mit den Schmugglern in Verbindung steht. Lazarillo will sprechen, Julgeo ist verloren, er muß sich fügen. „Meiner Treue, gestrenger Herr Corregidor," spricht der Kaufmann, „ich kann Euch die Wahrheit nicht länger verbergen. Ich muß mein Wort zurücknehmen; dieser junge Mann, den ich bei den Gegenfüßlern glaubte, fordert, daß ich ihm die Hand meiner Tochter gebe, die ich ihm im vorigen Jahre versprochen habe. Zora liebt ihn, und es wäre denn doch wohl nicht geschieht, sie wider ihren Willen zu heirathen." Der Corregidor macht gute Miene zum bösen Spiel; Julgeo giebt seine Tochter dem Lazarillo, und sieht mit frohem Auge das Schmuggler-Schiff aus dem Hafen laufen. —

Marliani's Musik ist klar und abgerundet, ohne eine entschiedene Farbe an sich zu tragen, sie hat weder die Rossini'sche Lebhaftigkeit, noch die Bellini'sche Schwermüthigkeit, aber im Allgemeinen ist die italienisch-französische Partitur der „Xacarilla" angenehm und verdient Beifall. Lazarillo wurde bei erwähnter Aufführung in der großen Oper von Mad. Stolz gegeben; ihre Arie ist gut geschrieben, hat nur in der Mitte einige Längen; die Begleitung ist mit Geschmack und Verstand componirt. Die Arie der Zora (Mad. Dorus-Gras) ist minder bedeutend. Der Chor sotto voce der Schmuggler verdient den Vorzug vor diesem Stücke. Die Ouverture hat einen schönen Eingang, aber dem Coda fehlt es an Feuer und Glanze, wodurch der Beifall gesichert werden könnte. Die zwei Pausen, welche sich zu nahe folgen, sind die Ursache der Lauigkeit bei den letzten Sätzen des Orchesters. Die Pausen können im Allgemeinen nicht ohne Gefahr gegen den Schluß eines Instrumentalstückes angewendet werden, wenn man nicht, um der Aufmerksamkeit zu entsprechen, die sie erregen, eine stark hervorspringende episodische Idee, oder die Wiederkehr einer schönen, zum letzten Male mächtig und unter neuer Gestalt entwickelten Phrase im Rückhalte hat.

Die Hauptrolle der Xacarilla ist die des jungen Seemanns, welche Madame Stolz auf eine reizende Art sang und spielte. Ihr voller vibrirender Mezzo-Sopran gewinnt jeden Tag an Sicherheit und Leichtigkeit; herrlich ist der Timbre ihrer mittleren Töne für ausdrucksvolle Stellen. Mad. Dorus-Gras wußte so gut als möglich eine Rolle durchzuführen, die in der That nur zwei ganze Stücke enthält. Auch die übrigen Rollen waren gut besetzt; die Leistungen der Chöre und das Orchester verdienten alles Lob. Die Musik bei der großen Oper ist im Allgemeinen viel ausgezeichneter, wenn ihr der Lärmen in und hinter der Scene keinen Eintrag thut; aber wie kann man ausmerksame Musiker und ein harmonisches Resultat erwarten inmitten des Getöses der Glocken, der Kanonen, des Stampfens der Rosse, des Klirrens der Waffen, des Rauschens der Panzerhemden, des Wiehelns der Tänzer, und der mehr oder minder lauten Gespräche dieser Menge von Menschen, von denen jeder mit seinem Nachbar in der sichern Ueberzeugung nicht bemerkt zu werden, plaudern darf. Die Mode unserer Zeit fordert ein solch' geräuschvolles Wesen; aber die Musik fügt sich der Mode nicht; sie liebt die großen ungeordneten Haufen nicht. Es ist dieß eine Kunst, die nicht ohne Ordnung leben kann, und je mehr sie sich complicirt, desto unerläßlicher sind ihr Genauigkeit, Pünktlichkeit, Aufmerksamkeit und Stille. Die Direktionen haben wohl zu ermessen, wie weit sie den Luxus der Scenerie treiben und die Lust der Augen befriedigen dürfen, ohne das musikalische Interesse zu benachtheiligen.

H Berlioz.

Correspondenz.

Berlin im November 1839.

Bekanntlich haben wir außer unserer großen Kunst-Ausstellung in den Sälen der Akademie der Künste alljährig auch eine, wobei die Arbeiten der Eleven in Malerei, Bildnerei und den vervielfältigenden Künsten zur Anschauung kommen. Seit einigen Jahren war damit auch zugleich der Vortrag solcher Compositionen verbunden, welche den Eleven der Unterrichts-Abtheilung für Musik zu Preisen verhalfen. Am Abend des 10. Oktober aber fand eine umfassendere Darlegung dessen statt, was in erwähnter Lehranstalt geleistet worden ist, und zwar diesmal im Saale der Sing-Akademie, weil durch die große Kunstausstellung die Säle der Akademie der Künste besetzt waren. Die erwähnte Musik-Aufführung hatte vollen Anspruch auf die regste Theilnahme des Publikums; die Gründe dafür sind ausgesprochen in folgender Erläuterung, welche ich dem Vorworte des zu den ausgeführten Compositionen nöthigen Textbuchs entnehme.

„Jemehr — heißt es sehr wahr dort — das eifrige Streben wahrgenommen wird, welches, besonders in unserm Vaterlande, die Tonkunst einem Jeden als Eigenthum zuzuwenden bemüht ist, je regsamer Viele sind, ihren Antheil daran zu gewinnen, desto mehr scheint es nothwendig, daß zur Förderung und Bewahrung einer Tüchtigkeit, wie sie würdigen Vorfahren eigen war, entschieden gewirkt werde, indem junge Musiker, denen es wahrhaft Ernst ist, sich mit der höhern Kunst vertraut zu machen, Gelegenheit finden, die nöthigen Kenntnisse und Erfahrungen zu erwerben. In diesem Sinne begann mit dem November 1834 die, bei der Akademie der Künste bestehende Schule für musikalische Composition, die jedem Befähigten ohne Eigennutz sich darbietet, und welche jetzt einige ihrer Zöglinge entläßt, deren Streben Anerkennung verdient. — Nach dem Vorbilde der Ausstellung von Werken der bildenden Kunst, werden deren Arbeiten mit denen bewährter Meister in Verbindung gestellt, damit durch diese Zusammenstellung wahrgenommen werden möge, ob die Richtung, welche die jungen Männer genommen, eine den Forderungen der Kunst entsprechende Entwickelung hoffen lasse. — In der Tonkunst haben wir drei Gattungen derselben anzunehmen: die selbstständige Vocalmusik, die selbstständige Instrumental-Musik und die Vereinigung beider für lyrische oder dramatische Poesie. —

Digitized by Google

Es erscheint die Musik in ihrer würdigsten Bestimmung, wenn sie zur Verherrlichung des Allmächtigen sich regt. Soll eine Kunstausbildung tief eingreifen, soll sie nicht nur durch flüchtige Reizmittel ergötzen, sondern auf Herz und Gemüth wirken, so muß die religiöse Musik ihr als Unterlage dienen. Der Kirchenmusik gebührt daher der Vorrang. Als Repräsentanten der Musik der katholischen Kirche dürfen Paläſtrina, Orlandus Lassus, Gabrieli u. A. angesehen werden; die evangelische Kirche hat in späterer Zeit die Werke von J. S. Bach, Händel und Anderen als treffliche Muster evangelischer Kirchenmusik zu verehren. Ein Werk Paläſtrina's beginnt die Reihe der aufzuführenden Musikstücke. Es folgen zwei Arbeiten der Eleven, denen eine Composition des einfach innigen Naumann sich anschließt, ein Meister, dem die volle Anerkennung seiner Mitzeit wurde, und der auch heut noch im Andenken steht. — Die zweite Abtheilung beginnt mit einem Werke von J. S. Bach, einem Concertstück für zwei Claviere, worin der Meister sich als erhaben und eigenthümlich bewährt. Es folgt ein Symphoniesatz eines Eleven, woran sich ein Concertstück für die Violine von Viotti schließt, ein Meister, dessen Geschicklichkeit als Lehrer wie als Componist gleiche Anerkennung gefunden, und der gewissermaßen eine neue Epoche des Violinspiels gründete. — Die dritte Abtheilung bilden Stücke dramatischer Musik. Haben wir Frankreich als das Land anzusehen, in welchem sich das höhere musikalische Drama zuerst bildete, so ist Lully als Meister anzuerkennen, welcher den Weg bahnte, auf dem nach ihm Gluck mit noch entschiedenerem Erfolge wirkte. Es ist eine Scene aus Lully's „Alceste" gewählt, deren Verfasser Quinault ist und deren erste Aufführung im Jahre 1673 statt fand. Dem Chor hat Lully reichen Antheil an der Handlung gegeben; auch hierin folgte Gluck seinem Beispiel, an Kraft und Feuer ihn bei weitem überragend. An dieses Musikstück schließt sich eine Scene aus der Oper „Orestes" von Reinbeck, Arbeit eines Eleven. Den Schluß bildet ein Theil der Oper „Idomeneo" von Mozart, ein Werk das des Erhabenen und Schönen viel enthält, und, zum Verlust der Kunst, lange schon von der Bühne verschwunden ist."

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Molique ist bereits in Holland und hat am 11. November zu Amsterdam im Odeon-Concerte gespielt. Das dort erscheinende „Handelsblatt" vom 13. enthält darüber (in wörtlicher Uebersetzung) folgenden, „der Violinspieler" überschriebenen Aufsatz: „Habt ihr ihn gehört? — Beklagen würde ich euch, müßtet ihr in wenigen Tagen noch diese Frage verneinend beantworten; beklagen, müßtet ihr auch dann noch verlegen da stehen und schüchtern euch umsehen nach Entschuldigungen, euren Ruf als Musikliebhaber doch zu retten; oder fühlet ihr die bittere Ironie nicht, die dann euch nur noch für Musikkenner und ächte Liebhaber halten könnte? — denn zweifeln müßte ich dann an Allem, wenn ihr den größten musikalischen Genuß vorbeigehen ließet, den Coloß der Violinwelt nicht hörtet, den unvergleichlichen Violinspieler, den ganz Deutschland bewundert, der die Pariser entzückt und um den London bettelt. Doch ihr kennt ihn ja schon, habt von ihm gelesen, und eure immer fertige Fantasie hat euch schnell ein Bild von ihm entworfen. Lafont, Beriot, Ernst, Paganini und Andere liehen vielleicht einige Farben dazu. „O es ist ein interessant bleicher junger Mann, mit schlotterigen Knien, tiefen hohlen Augen, einem prachtvollen Bart a la jeune France, unnatürlich langen gestreckten Fingern, schmachtenden Locken, die wild um seine Stirne fliegen, als wollten sie einen Wettkampf eingehen mit den Tönen der Geige; ja — nicht wahr? so malt euer Pinsel doch — es ist so ein Mann von ächt Tartini'schem Schlag, der kühn war bis zur Klosterspitze, wo er oben auf dem Dache seine göttliche Teufelssonate spielte." Indessen ihr malt gut aber trefft schlecht diesmal; die Gewohnheit und schlechte Verwöhnung hat euch einen Streich gespielt. Nicht ein Zug, der ihm ähnlich sähe. Kein magerer junger Greis von 20 Jahren, sondern ein breitgeschulterter tüchtiger deutscher Mann, mit Armen, die da strotzen von der Gewalt schwellender Muskelberge, ein Riese, bei dem das Bewußtseyn dieser Kraft sich mit jedem Schritte schon ausspricht, der uns angst machen könnte, sähe er nicht so gutmüthig, so edel und freundlich aus; blühende Wangen, auf denen die Zeichen kernhafter Gesundheit gewaltig abstechen gegen die bleichen abgelebten Genie's; Hände, die, wenn sie die eure drückten, mit ehrlicher deutscher Wärme, euch fühlen lassen würde die schöne Kraft ungeschwächter Nerven; eine Stirn — offen, platt, frei, aufrichtig, und sich nur faltend, wenn das Orchester ihrer aber tief belebten Ruhe einen Streich spielt; nichts studirt Abgemessenes in dem Gange, keine tanzmeisterlich zierliche Verbeugung, keine schmachtende Blicke und Coquettiren mit dem Publikum, sondern überall natürliche Ungezwungenheit, würdige männliche Haltung, nicht vor dem Menschen, nur vor der Kunst Ehrerbietung fordernd, und daher auch um keine Gunst bettelnd. Doch wozu ein solch' Portrait? was gehen euch, was uns Nase, Ohren, Stirn ꝛc. eines Künstlers an? — Es war nothwendig diesmal, so anzufangen mein Bild, denn wunderbar — wie er leibt und lebt der Mann, so ist auch seine Kunst: kräftig, gesund, ehrlich. Welch' schöne Worte, und doch wie selten! — Kräftig sage ich, ja nordische Kraft ist in dem Spiel, die euch zittern macht, wenn ihr sehet, wie ohne alle Anstrengung und mit der Ruhe eines überirdischen Wesens er über die größten Schwierigkeiten hinschwebt, über Schwierigkeiten, denen jeder andere Violinspieler angst und machtlos erliegen würde. Wie eine Lavine stürzt sie herunter und reißt Alles mit sich fort in ihre unaufhaltsame Bahn. Das geduldige Organ, der Sklave seines mächtigen, höheren Willens ist sein Instrument. Gesund sage ich, und ihr erwartet andere Terminologien an dessen Stelle; aber gesund ist doch dies Spiel im Gegensatze zu jenem weinerlichen, kränklichen, verweichlichten Geflöte des Flageolets, das unsere Sehnsucht an dem Busen eines buhlerischen Mädchens gleichsam aushauchen läßt, und ich gestehe selbst, diese Gesundheit hat mich als etwas Ungewohntes überrascht, aber auch allmächtig erquickt. Hört dies Adagio, dieses Einfache, diese Reinheit, diese himmlische Sprache, und sagt mir dann im Vertrauen, ob ihr nicht euch lieber an der heiligen Brust der Natur labt und stärkt, als an den lüsternen Lippen saugen jenes buhlerischen, krankhaften Mädchens. Zu den Armen möchten wir gehen, wenn wir dies Adagio hören, und ihnen unsere letzten Gulden geben: so stimmt, so gottgefällig stimmt uns dieses Spiel, und die Musik soll seyn eine Dienerin des Himmels. Ehrlich aber auch sage ich, und das befremdet euch. Ich meine es aber im Vergleich zu den armseligen Taschenspielereien, die unsern Geschmack schon verderben wollten, und uns eine Idee von der Größe der Künstler aufdringen wollten durch ein kindisches Gerassel auf umstimmten Saiten. Dieses Spiel aber ist keine Taschenspielerei, sondern die erhabene, edle, reine Kunst, die bei ihrer Allgewalt keines Flittergolds bedarf. Dieser Violinspieler ist kein Fantast allein, sondern ein Weiser zugleich, ein Denker auch. Und nun, meint ihr, werde ich mich noch herlassen zu einer Charakteristik des Pizzicato, Flageolet, Arpeggio, Staccato, der Doppelgriffe und tausend anderer solcher Dinge mehr: nein, solche bloße Linien auf dem Portrait des ganzen großen Künstlers zu entdecken und zu mustern, kommt selbst, und versucht es, wenn euch dazu die mächtige Erhabenheit des Ganzen Zeit und Lust läßt. Ich wollte euch nur einen Umriß geben von — Bernhard Molique, aber — wie ich ihn anschaue jetzt am Ende noch einmal, ist es doch nur ein matter, ein halb erschöpfender geworden." — Und ein anderes Blatt, das sich ähnlich, wo nicht noch enthusiastischer ausspricht, enthält auch unter Anderem die schönen Worte: „Spohr — wie konnten wir ihn vergessen! Molique ruft die herrlichen Tage zurück, und Schaam überfällt uns, wenn wir glauben konnten, daß zwischen ihnen wirklich uns eine wahre Violinkunst geboten wurde." —

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs fl. 8. 6 kr. oder Thlr. 4. 12.

Erster Jahrgang. Nr. 37. 12. Dezember 1839.

Promemoria eines Musikers von Profession, an sämmtliche Herren Opern-Dichter. —

Aus der Mappe eines Verstorbenen *).

Der Text in musikalischen Dramen spielt gegenwärtig — sonderlich bei uns Deutschen und unseren transrhenanischen Gränz-Nachbarn — eine viel zu wichtige, ja entscheidende Rolle, als daß nicht jeder Kunstgenosse, ehevor er rüstig und wohlgemuth zur Arbeit schreitet, sich selbst die Gewissens-Frage vorlegen sollte: „Welches sind wohl die Haupt- und Grunderfordernisse eines, den erzielten günstigen Erfolg verbürgenden Opern-Buches?" —

Zweifelsohne müßten darauf eben so viele verschiedene Antworten erfolgen, als verschiedene Gesinnungen der Bühnen-Mäcenaten, hohen, so wie niederen Standes, — mehr noch aber, als verschiedene Kunst-Ansichten vorhanden sind. —

Erstere — scilicet: die Gesinnungen, haben einen viel bedeutenderen Einfluß, als man beinahe glauben sollte; denn, die ganze Masse der Theater-Besucher, mit und ohne Gefühl, mit und ohne Kunst-Bildung, mit und ohne Geschmack, mit und ohne Bekanntschaft mit der philosophischen Kritik der Künste, — kurz, mit und ohne allen Beruf, hat ihre eigenen Gesinnungen, welche in einer reitzenden Verwirrung, gleich den Irrgängen einer englischen Garten-Anlage, unter, über, neben, und durch einander herumlaufen. — Wie diese nun ihr Recht behaupten, und es sich nicht nehmen lassen, und mit Begeisterung vertheidigen, bis sich, durch Zufall etwa, eine neue Idee in ihnen entwickelt, — dies zeigt die Geschichte des Tages, aller ersten Opern-Produktionen, und aller raisonnirenden Gesellschaften, Circle's, Assemblee's, und dergleichen, in denen nicht etwa die *Raison* die größte Gewalt hat, sondern die stärkste Stimme. —

Verweilen wir imprimis was weniges bei belobter großen Masse; denn, da dieselbe es zu den ursprünglichen, angebornen, und von Generation auf Generation vererbten ersten Menschen-Rechten zählt, über angeschaute Kunstwerke nach Belieben parliren, kritisiren, und modisiren zu dürfen, so rechnen wir es nicht minder zu den uns zuständigen, gleichfalls eben so unveräußerlichen ersten Menschen-Rechten, diese aus den Gesinnungen Aller entspringenden Colloquia, vulgo Cäster-Chroniken, in etwas nähere Consideration zu ziehen. —

Beginnen wir demnach unsere philosophischen Untersuchungen und Contemplationen mit einem quasi heterogenen Gegenstande, id est dem Türken, der gesammten Christenheit Erbfeinde. —

So wie die Kreuz-Züge gegen die Sarazenen, in welchen die provencalischen Ritter unter dem Gesange von Romanzen ihre Haut nach dem Orient zu Markte trugen, jetzt ganz aus der Mode gekommen sind, eben so ergeht es auch gegenwärtig allen, in türkischen Saffian gebundenen Opern-Büchern, will sagen in concreto allen denjenigen, welche auf türkischem Gebiete, und in dem daselbst volksthümlichen National-Costüme spielen. —

Die Historiographen vermögen es selbst nicht vollkommen genau anzugeben, ob unter dem Regimente eines Selim, Abdul, Hamet, oder Machmuth eine Serie moslemitischer Singspiele also schlecht ausfiel, daß nun auf einmal die Totalität des Publikums von der fixen Idee ergriffen wurde, alle türkischen Opern müßten eo ipso fade, absurd, erbärmlich seyn, und den unwiederruflichen Entschluß als ultimatum erfaßte, keine dergleichen fürder mehr sehen zu wollen. —

Ob nun dieses General- und Final-Conclusum auf dem Wege des Ballotirens zu Stande kam, oder in ordentlichen, gesetzmäßigen Sessionen vorbereitet ward, läßt sich mit Evidenz kaum ermitteln; ja, es giebt einige Grübler, und feine Spür-Nasen, welche zu behaupten sich erkühnen, daß vielmehr hierbei auf jene, den Peripathetikern eigene Art und Weise manipulirt worden sey: einer Secte, deren Bekenner — wie männiglich weiß, spazieren gingen, wenn sie etwas erlernen wollten. —

Gerade so soll nun die schöne Welt auf Promenaden, und in eleganten Conversationen obiges Decisivum aus-

*) Der Verfasser dieses herrlichen Promemoria ist der selige Fr. Aug. Kanne; aber wie er es zu machen pflegte, — er brachte seine Ideen meist im Speisehause, wann der Gäste Mehrzahl sich verloren, durch reichliche, Bacchus und Ceres dargebrachte Libationen begeistert, in flüchtigen, mit Bleifeder hingeschleuderten Fracturlettern zu Papier, und dann lagen die vollgekrizzelten Foliobogen da, an eine Sichtung ward nicht gedacht, außer er wollte ein Honorar dafür haben. Nicht anders war es auch diesem Aufsatze ergangen, den, um seines interessanten Inhalts willen, ein Freund aber noch glücklicher Weise aus dem Nachlasse des Verstorbenen rettete, ordnete, und dann uns zur beliebigen Benutzung mittheilte, die wir nicht besser glauben treffen zu können, als durch eine Veröffentlichung hierorts. Anm. der Red.

Digitized by Google

geheckt, auch — als Resultat reiflicher Ueberlegung — dabei der Lancaster'schen Methode sich bedient haben, in welcher ein Docent nur zwei Schüler unterrichtet, diese das Erlernte sofort vier andern mittheilen, solche dieselben Theils wieder acht Discipeln vorkäuen, und demnach — zufolge einer arithmetischen Progression — das höchst bequeme Lehr-System bis ins Unendliche steigt, und gewissermaßen epidemisch sich verbreitet. —

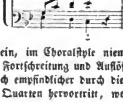
(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

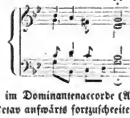
Breslau bei Carl Cranz: Der 70ste Psalm „Eile Gott mich zu erretten!“ für vier Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters, componirt und seinem Freunde Herrn Cantor Kahl zugeeignet von Carl Freudenberg. Op. 3. Eigenthum des Verlegers. Partitur. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Aufrichtig gestanden, hat mich diese Composition durchaus nicht, d. h. in keiner Beziehung befriedigt. Nirgendes habe ich einen Anklang tieferer Kunst, eine Stelle, welche sich uns wohl werth machte, und Liebe oder Zuneigung zu dem Werke uns abnöthigte, finden können. Es ist so wenig etwas Erhebendes als überhaupt nur Anregendes darin. Nicht als ob deshalb die Melodie- und Harmonieverbindungen gerade trivial genannt werden dürften, aber sie haben doch auch durchaus nichts tiefer Ergreifendes. Sie erinnern in ihrer Einfachheit, die nicht selten in Monotonie übergeht, an eine gewisse Graun'sche Periode, aber ohne jene Lieblichkeit und die Wahrheit des Ausdrucks dieses Meisters. Und nun — sehen wir von der poetischen Seite ab und gehen in die technische, eigentlich musikalische Beschaffenheit der Composition näher ein, so entdeckt sie, meiner Ansicht nach, gar unendlich Vieles und Mancherlei, was sie empfehlen und dem Erfahrnen wie Einsichtsvolleren auch nur die Pflicht der Nachsicht abgewinnen könnte. Die Stimmführung z. B. betreffend, so wird der Hr. Verfasser mit Nichts entschuldigen können, daß er, wie gleich vorne pag. 4 im vierten und sechsten Tacte der zweiten Partiturzeile und nachgehends noch öfter geschehen ist, in einem Kirchenwerke Chorstimmen Sprünge von übermäßigen Quarten, verminderten Quinten und anderen noch mehr dissonirenden Intervallen zumuthet, wodurch selbst unharmonische Querestände und was sonst für Fehler noch entstehen. Die Worte des Psalms „Warum betrübst du dich mein Herz“, die zu denen „der alle Dinge erschaffen hat“, mußten dem Verfasser zu einem von zwei Oboen und zwei Fagotten begleiteten (!!) Chorale dienen. Die Idee wäre, bis auf die Begleitung, gut gewesen, und letztere auch zu entschuldigen, da sie nur die Ritornelle und Zwischenspiele ausführt; allein nun höre und sehe man (in dem Chorale) Schlüsse und Stimmenführungen wie folgende:

Eine falsche Quinte entstand dadurch zwischen Sopran und Alt nicht, wenn er statt der Quinte a die Octav im Alte im letzten Accorde verdoppelte. Oder:



wo offenbar ein, im Chorallstyle niemals zu duldender Fehler gegen Fortschreitung und Auflösung der Terz geschieht, der noch empfindlicher durch die beiden aufeinander folgenden Quarten hervortritt, welche sich wie zwei umgekehrte Quinten heraushören. Noch mehr aber am Schlusse des ganzen Chorals, wo also ein vollkommener Tonschluß statt hat:



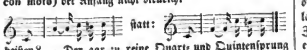
wo die Terz im Dominantenaccorde (Alt) nicht ihr Recht erhält, zur Octav aufwärts fortzuschreiten. Und dergleichen Dinge kommen viele in der Composition vor; ich aber meine wenigstens, daß sie in einem reinen Satze, wie jede Kirchen- und zumal Choralcomposition doch wohl erfordert, nicht vorkommen sollten und nicht entschuldigt werden können. Als Druckfehler sie ansehen zu wollen, gestattet die häufige Wiederholung nicht. So möchte ich für meinen Theil dem Hrn. Componisten wohl den gut gemeinten Rath ertheilen, bevor er wieder Lust empfinden sollte, sich in einer Tondichtung zu versuchen, mindestens den reinen versöhnenden Satz gründlicher zu studiren, denn ohne eine Fertigkeit darin zu besitzen, geht das Componiren doch nun einmal so wenig, als der Schneider einen Rock zu machen im Stande ist, ehe er weiß, wie man die Nadel beim Nähen hält. Was mir in und an dem Werke noch am meisten gefallen hat, ist die Declamation. Besondere Verstöße gegen diese sind mir nicht aufgefallen, so unangenehm manche Sylbendehnungen vielleicht den Sänger berühren. Einer Fuge, welche der Verfasser am Schlusse auf die Worte bildet „und meine Zunge soll sagen von deiner Gerechtigkeit und dich täglich preisen“, fehlt es an Kraft, sicherer Haltung und überhaupt pünktlicher Durchführung. Es ist eine fugenartige Folge von Tönen ohne die eigentliche Idee der Fuge, ein Gewirr ohne innere Einheit, und dann sinkt ein solcher Satz total herab zu einem Rechenexempel, das

Digitized by Google

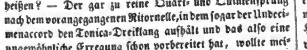
die Kunst niemals, in keiner Richtung und keiner Gestalt werden darf. Der Verleger hat alle mögliche Sorgfalt auf den Druck verwendet, und die Ausstattung so splendid werden lassen, wie wir sie bei vielen andern werthvollern Arbeiten leider vermissen.

Darmstadt bei L. Pabst: Sechs Lieder aus Friedrich Rückerts „Liebes-Frühling", für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte componirt und Fräulein Emilie Rube gewidmet von C. A. Mangold. Op. 7. Preis (nicht angegeben).

Irren wir nicht, so ist der Componist dieser Lieder der Sohn des verdienten Capellmeisters Mangold in Darmstadt, und wir wünschen ihm Glück zu den Fortschritten, welche er alsdann schon in der Schule seines, im Stillen zwar, aber für seine Umgebung immer segenreich fortwirkenden würdigen Vaters machte. Die Lieder sind gut gesungen, zeugen von tiefer Empfindung, und einer seltenen Auffassungs- wie Behandlungsgabe lyrischer Texte, so Manches sich vielleicht bei strenger Sichtung in der rhythmischen Anlage verbessern ließe, was Alles aber der Componist, bei öfterer Prüfung und Uebung seines Talents, sicher von selbst finden und ändern wird, denn Uebung stärkt und lebendige Anwendung bringt auch immer mehr produktive Kraft in die geistigen Anlagen. Das erste Lied ist das „Ich sende einen Gruß". Es steht im $^{2}/_{4}$ Takt F-dur, und hat und, neben dem dritten: „Mutter, seit ich ihn liebe" (As-dur, $^{6}/_{8}$ Takt), auch am meisten und freundlichsten ansprechen wollen. Soll beim zweiten Liede: „Ich wohn' in meiner Liebsten Brust" (F-dur, $^{2}/_{4}$ Allegretto con moto) der Anfang nicht vielleicht



statt:



heißen? — Der gar zu reine Quart- und Quintensprung nach dem vorangegangenen Ritornelle, in dem sogar der Unterdreiklang der Tonica-Dreiklang aufhält und das also eine ungewöhnliche Erregung schon vorbereitet hat, wollte meinem Ohre nicht sehr behagen. Am wenigsten gelungen muß wohl das vierte Lied „Dir allein will ich mein Weh vertrauen" genannt werden, und ohne Zweifel singt der Componist es auch anders, wenn er noch einmal dem Texte seine ganze Aufmerksamkeit schenkt. Es ist ein Unglück für jeden Liedercomponisten, wenn er nur an die Worte selbst sich hält, und den Sinn, statt das Gefühl, in welchem dieser Sinn ausgesprochen wird, die Richtschnur seiner Darstellung seyn läßt. Ein solcher Unstall ist Hrn. Mangold bei diesem Liede begegnet. Dadurch kommt es denn, daß oft eine ganz andere Wirkung vom Componisten hervorgebracht wird, als der Dichter hervorbringen wollte, und dieser Conrast hebt endlich allen Ausdruck auf; den Sinn hat der Dichter schon den Worten gegeben, der Componist muß blos an die subjektive Empfindung sich halten, und solche kann öfters eine ganz andere als die mit dem Sinne verwandte seyn. Schon das Ritornell zu diesem Liede hat etwas Krankhaftes, und verräth, daß der Componist nicht recht eigentlich gewußt hat, was aus dem Liede zu machen. Die übrigen beiden Lieder gefielen uns wieder weit besser, und wir sind überzeugt, daß, gut vorgetragen, in allen geselligen Cirkeln auch die Lieder sich Freunde und Liebhaber genug erwerben werden, zumal da sie keine besondere Gesangsbildung voraussetzen, keine zu umfangreiche Stimme erfordern und von jeder Stimmgattung fast gleich gut ausgeführt werden können. Es ist dies ein wesentliches Vorzug, den diese Lieder vor vielen andern behaupten, die meist nur entweder einer bestimmten Gattung von Singstimmen angehören, oder zu ihrer vollendeten Ausführung auch eine schon mehr kunstmäßig ausgebildete Stimme erfordern. Sämmtlich bewegen die Melodien sich blos in dem Umfange von eingestrichen c bis zweigestrichen f, und dahin reicht jeder Sopran, jeder Alt, jeder Tenor, und ziemlich auch jeder Baß, wenigstens Bariton. Und dann mögen denn allen Freunden des heitern, gemüthlichen Gesanges die Lieder bestens empfohlen seyn.

Eßlingen in Commission der Dannheimer'schen Buchhandlung: Leichte Orgelstücke, zum Gebrauch als Zwischenspiele bei der Feier des heiligen Abendmahls, von J. Zundel, Lehrer am Königl. Schullehrer-Seminar zu Eßlingen.

Der Herr Verfasser gab diese seine Compositionen auf seine eigene Kosten heraus, denn solches brauchte er bei der hätte dazu finden können, denn solches brauchte er bei der Vortrefflichkeit seiner Arbeit wohl nicht zu fürchten, sondern weil vor ihrem Erscheinen schon so viele Subscribenten sich dazu meldeten, daß er bei eigenem Verlage ganz zufrieden selbst weit mehr Vortheil aus seiner Arbeit ziehen konnte, als wenn er dieselbe für ein geringes Honorar hätte hingeben wollen. Es sind der Stücke sechs an der Zahl, und ohne uns auf eine weitere und specielle Darlegung einzulassen, können wir versichern, daß sie alle auch ihren nächsten Zweck, der auf dem Titel ausgesprochen worden ist, vollkommen erfüllen, nicht der höchst belebenden Uebung zu geben, welche sie im Uebrigen jedem Spieler ihrer meisterlichen Haltung und Ausführung wegen gewähren müssen, und die vornehmlich ihnen auch im weiteren Kreise der Organisten-welt viele und eine rege Theilnahme verschaffen wird. Besonders hervorzuheben ist dabei noch, daß der Verfasser, der die Dauer der Zwischenspiele nicht immer von dem Orgasnisten abhängt, im Verlaufe der längeren Stücke absichtlich Gelegenheit zu frühern Schlüssen gab, und die dazu passenden Stellen mit ♮ bezeichnete, und daß er ferner in einer kurzen Vorbemerkung sich über die nöthige Registrirung den Stellen mit ♮ bezeichnete, und daß er ferner in einer kurzen Vorbemerkung sich über die nöthige Registrirung ausgesprochen hat, was vielen Anfängern im Orgelspiele von großem Nutzen seyn muß.

Magdeburg in der Creutz'schen Buchhandlung: Zehn Lieder aus Psalter und Harfe von Spitta, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung gesetzt und Madame Friederike Schindelhauer achtungsvoll und ergebenst zugeeignet von A. Müchling. Op. 54. Preis 15 Sgr. oder 54 kr. rhein.

Einen alten Bekannten begrüßen wir in diesen Liedern, und wie wohl uns ihr Empfang und ihr Spiel wie Gesang gethan hat, halten wir eben sowohl für eine Pflicht, dem würdigen Hrn. Müchling zu versichern, als er uns diese Versicherung nicht etwa für eine bloße Artigkeit gegen den

Digitized by Google

wackeren Bundesgenossen anrechnen wird. Hr. Mühling kennt den Grund nicht, warum Schreiber dieses immer noch sehr angenehm berührt wird, wenn er Etwas von ihm sieht oder hört; wir wollen solchen auch nicht verrathen, da er unsere Erinnerung in Zeiten zurückführt, die sich schwer mit der Gegenwart verknüpfen lassen; aber berühren glauben wir den Umstand doch zu dürfen, um die doppelte Freude auszudrücken, welche uns die Ansicht dieser durchgehends herrlich bearbeiteten Lieder gewährte. Ich glaube, daß Mühling mit Liebe bei der Composition war: der fromme Sinn ihrer Texte, der unendliche Reichthum von tief inniger religiöser Empfindung, der sich darin ausspricht, — was hätte Mühlings Herz und Charakter wohl mehr ansprechen können? — Er singt sich selbst hier, besingt sein eigenes Ich; aber weil er die Worte mit ihren Tönen so ganz aus seinem eigenen Innern herausholt, sind die Lieder auch eben das geworden, was Lieder seyn sollen, der subjektivste Ausdruck einer inneren, besonders vorwaltenden Regung. Wie einfach und doch wie tief ergreifend ist z. B. das vierte Lied „das liebliche Loos;“ wie ansprucholos und doch wahr und mächtig wirkend das sechste „des Christen Kreuz.“ Ueberhaupt finden wir keine unter allen zehn Liedern, das nicht diesen Charakter an sich trüge oder nicht gelungen genannt werden dürfte. Der Leser, der gewiß eben so gern noch als wir seine fromme Weise am Clavier anstimmt, singe sie, und er wird sich davon überzeugen, uns aber auch Dank wissen, daß wir ihn darauf aufmerksam machten.

Schilling.

Correspondenz.

(Schluß.)

Berlin im November 1839.

Aus dem hier Ausgesprochenen ergiebt sich ein ernstes Streben, den Deutschen tüchtige Componisten zu bilden, und wenn man auch zu bedenken hat, daß die Anstalt noch sehr jung, in kaum fünf Jahren ein durchgreifendes Resultat nicht zu erreichen ist, dennoch glauben wir voraussagen zu können, daß die Thätigkeit der Anstalt sich als eine sehr würdige, zu großen Hoffnungen berechtigende brauchbar stellen wird.

Aus den in neuerer Zeit stattgehabten interessanten Erscheinungen ragt besonders die dreihundertjährige Jubelfeier der Einführung der Reformation am 2. November hervor. Vorzüglich war der Festzug in die St. Nicolaikirche, der vom Kölnischen Rathhause ausging, imponirend, wie der Gottesdienst in derselben selbst dann erhebend. Er war folgendermaßen geordnet: Zwei Großmarschälle, schwarz gekleidet, mit weißen Schärpen über der Achsel, einen geltenen Stab tragend, auf dessen oberem Ende in einem ovalen Felde das Wappenbild der Stadt, der Bär, befindlich, schritten voran. Ihnen folgten zwei Marschälle in ähnlicher Tracht, ohne den Wappenschild, welchen sich, Posaunen voran, der Gesangchor des Berlinischen Gymnasiums anschloß. Dicht hinter den Schülern schritten die sämmtlichen evangelischen Geistlichen Berlins, welche nicht durch eigene Amtsgeschäfte an diesem Tage abgehalten waren. An ihrer Spitze befanden sich der Bischof Dr. Roß, Propst der Nikolaikirche, und der zu dem Fest aus Stettin hierhergekommene Bischof Dr. Ritschl. Demnächst folgten: die Deputationen der K. Universität (es schienen sich fast alle Mitglieder derselben angeschlossen zu haben), die K. Gymnasien und die Direktoren, Professoren und Lehrer der städtischen Gymnasien wie der Gewerbsschule; die Rektoren der höheren Stadtschulen. Hierauf, wieder durch zwei Marschälle gesondert, die Deputationen der K. Ministerien, der Central-, Administrations- und Justiz-Behörden. Es machte einen wahrhaft erhebenden Eindruck, in dieser Zahl die verehrtesten Lehrer der Kirche, die höchsten wissenschaftlichen Notabilitäten, die hochgestellestesten Staatsmänner zu erkennen, wie sie gemeinsam mit der erst heranwachsenden Jugend die höhre Feier begingen. Der ersten Haupt-Abtheilung des Zuges folgten noch zwei, jede durch einen Großmarschall gesondert; der zweiten ging der Gesangchor des Friedrichs-Werderschen Gymnasiums, dem sich die Magistrats-Nuncien anschlossen, voran; die dritte wurde von dem des Real-Gymnasiums geschlossen. Die beiden Haupt-Abtheilungen des Zuges bildeten: die Stadt-Aeltesten, der Magistrat, die Stadtverordneten-Versammlung, die Bürger-Deputirten der städtischen Deputationen und Commissionen, die Deputation der Aeltesten der Kaufmannschaft und der weltlichen Mitglieder des Consistoriums der Französischen Kirche, die Vorsteher der Servis-Verordneten, die Deputation der Versammlung der Armen-Commissions-Vorsteher, die Bezirks-Vorsteher, Armen-Commissions-Vorsteher und Mitglieder, die Servis-Verordneten und Schiedsmänner der Parochie der St. Nikolai-Kirche, die magistratualischen Bureau-Vorsteher und Kassen-Rendanten, die Altmeister der hiesigen Gewerke und die Vorsteher der Schützengilde. Zwei Großmarschälle beschlossen den langen Zug. In seiner ganzen Länge war der Zug, außer von den Marschällen, noch durch die Schüler der ersten Klassen der hiesigen Gymnasien zur Seite begleitet, die ähnlich wie jene gekleidet, weiße Binden um den Arm und weiße Stäbe mit weißen flatternden Bändern trugen, was, da die Zahl derselben über hundert betrug, dem ganzen Zug ein festliches Ansehen gewährte und ihn den Augen mitten in den umgebenden Volksmassen kenntlich bezeichnete. In ernster, frommer Haltung bewegte er sich langsam vorwärts, das erhabene Lied Luthers: „Ein' veste Burg ist unser Gott“ wurde von allen Theilnehmern des Zugs gesungen, und mehrmals stimmten, unwillkührlich ergriffen, auch die umgebenden Volksmassen mit ein. Die Tracht Aller war entweder die Galla-Uniform oder das schwarze Feierkleid: alle städtischen Beamten oder Vertreter trugen das Letztere und gingen mit entblößtem Haupt daher; den Ober-Bürgermeister und den Vorsteher der Stadtverordneten zierten die reiche goldene Kette und Medaille, die ihr Amt bezeichnen. Durch die breite Straße, über den Schloßplatz, die lange Brücke, Königsstraße, Poststraße, ging der Zug nach der Nikolai-Kirche, wo er gegen halb zwölf Uhr eintraf. Diese war festlich geschmückt

Digitized by Google

und, zumal der Hoch-Altar, glänzend erleuchtet. Die Prinzen und Prinzessinnen des Königl. Hauses nahmen an der Feier Theil, zu welcher sich auch ein Theil des diplomatischen Corps, die Minister und sonstigen höchsten Civil- und Militär-Staatsbeamten, sämmtlich in Galla-Uniformen, eingefunden hatten. Ein Tedeum von Händel beschloß die musikalische Vorfeier des Gottesdienstes.

Von der Universität war am Tage vorher (1. November) dieselbe Feier schon begangen worden. Die theologische Fakultät hatte dazu durch ein von ihrem Dekan, Konsistorialrath und Professor Neander, abgefaßtes Programm über Georg Wicel und seine Gesinnung gegen die evangelische Kirche eingeladen. Die Feier begann von einer zahlreichen Versammlung mit Anstimmung des Gesanges: veni sancte spiritus. Darauf wurde die Festrede von dem diesjährigen Rektor, Professor Twesten, gehalten, indem derselbe, anknüpfend an die Art und Weise, wie der Kurfürst Joachim II. bei der Gründung und Leitung der evangelischen Kirche mit unserem Vaterlande verfuhr, zu zeigen suchte, wie die Idee der Einheit, welche dem Kurfürsten besonders am Herzen lag, namentlich was die Lehre betrifft, auch in der evangelischen Kirche verwirklicht werden könne, ohne mit der für sie nicht weniger wesentlichen Freiheit und Festigkeit der eigenen Ueberzeugung in Widerspruch zu gerathen; eine Aufgabe, zu deren Lösung die Brandenburgische Kirchen-Ordnung von 1540 die beste Anleitung enthalte. Nachdem sodann das Lied: Ein' feste Burg ist unser Gott, in lateinischer Uebersetzung gesungen waeb, trat der Dekan der juristischen Fakultät, Professor v. Lancizolle, auf und proklamirte, nach Auseinandersetzung des Interesse, welches nächst der theologischen Fakultät besonders auch die juristische an der gefeierten Begebenheit nehmen müsse, A. W. Göge, Präsidenten des Ober-Appellationsgerichts zu Greifswald, L. Schetz, geheimen Obertribunalrath, und G. W. v. Raumer, Geheimen Regierungsrath, als Doktoren der Rechte. Auf gleiche Weise verkündigte der Dekan der theologischen Fakultät, Konsistorialrath Neander, nachdem er das Verhältniß der theologischen Doktorwürde zum christlichen Lehramte in der Kürze entwickelt hatte, die Wahl der Prediger Ch. L. Couard und Fr. G. Lisco hier, des Konsistorial-Raths und General-Superintendenten Ch. F. Hesekiel in Altenburg, des Hauptpastors L. Chr. G. Strauch und Professors O. Krabbe in Hamburg zu Doktoren der Theologie. Die Feierlichkeit wurde mit dem Te Deum laudamus beschlossen.

Am Abend des zweiten Novembers fand die ganze Feier ihr würdiges Ende durch Aufführung des „Messias" von Händel. Wie großartig diese war, mögen Ihnen die reichen Mittel bestätigen, welche wir ungesucht zu solchen Unternehmungen besitzen. Aus Allem ersehen Sie auch, daß es mit unserer Kunst hier nicht so schlecht steht, wie öfters journalistische Berichte die auswärtige Welt glauben machen möchten, und daß die Einflüsse von oben und unten nicht so sehr schlecht sind, die unsere musikalische Genüsse leiten und bestimmen.

Von fremden Künstlern, welche in neuerer Zeit sich hier hören ließen, ist besonders die Pianistin Clara Wieck und Carl Müller aus Braunschweig zu erwähnen. Sie kennen diese Meister auf ihren Instrumenten zu gut, als daß ich nur ein Wort zu deren, zudem schon oft wiederholten Charakteristik zuzufügen brauchte, und sey daher die Versicherung blos noch zugefügt, daß dieselben bei ihrem gemeinschaftlichen Auftreten auch hier den glänzenden Beifall fanden, welchen ihre Leistungen im vollen Maaße verdienen. Beide sind jetzt nach Stettin abgereist, und Viele werden wohl seine Freude an ihnen haben.

So Viel in Kürze nur für heute: bald mehr und Ausführlicheres von Ihrem

K. M. E.

Preßburg am 14. October 1839.

Am 29. September l. J. Vormittags um 9 Uhr ward in der hiesigen Dom- und Stadtpfarrkirche von den Zöglingen des, unter dem Protectorate Sr. kaiserlichen Hoheit des Erzherzogs Joseph Reichspalatin von Ungarn stehenden Blinden-Institute — welches, um Beweise der Bildungsfortschritte vor den, hier landtäglich versammelten Reichstagsgliedern, an den Tag zu legen, von Pesth heraufberufen wurde — das solenne Hochamt mit einer Vocalmesse von der Composition ihres ehemaligen Professors Ladislaus Jüredy, begleitet. Es war hergegreifend, den frommen Gesang, von den Gefühlen heiliger Andacht durchdrungenen 4 Mädchen und 8 Knaben, vortragen zu hören. Würdiges Lob verdient ihr Professor Hr. Jüredy, wenn man sich die Mühe und Geduld vorstellet, welche beim Einstudiren dieser Messe auf Bewandt, das Steigern des Piano und Forte, muß jeder Kenner, der die Schwierigkeiten zu beurtheilen weiß, bewundern. Die Composition dieser Messe, wie auch das Graduale und Offertorium ist originell, und durchaus im andächtigen Kirchenstyle gehalten; auch die im Credo gehörte Fuge ist schön und klar durchgeführt.

Am 6. October haben im großen städtischen Redoutensaale die 12 blinden Zöglinge des vorhin rühmlichst erwähnten Pesther Blinden-Institutes um 11 Uhr Vormittags ein Vocal- und Instrumental-Concert gegeben, wobei aus edlem Unterstützungseifer der Preßburger Kirchenmusikverein — unter der Leitung seines verdienstvollen Capellmeisters Herrn Carl von Frajman — mitwirkte. Es kamen 8 Nummern zu Gehör. Das Vorzüglichste leistete der blinde Violinspieler Anton Turanich, ihm folgte der Flötenspieler Laurenz Hetz, dann die Sängerin und Pedalharfenspielerin Sara Latzy, und die Tortepiano-Spieler Johann Potreba und Mathias Neritz. Eben so trefflich wirkten sie im Chorgesange insgesammt mit. Das Concert ward durch die, mit gewohnter Präcision und Feuer von den Vereinsmitgliedern ausgeführte herrliche Ouverture aus Oberon, von Carl M. von Weber, eröffnet. — Das auf das Angenehmste überraschte Publikum lohnte mit wiederholter Anerkennung diese Talente, wie auch das rastlose Bemühen Derer, die diese Talente pflegen und bilden, des Herrn Direktors Anton Dolezsalek, und des Herrn Professors Jüredy. — Am 7. und 8. October Abends waren diese blinden Zöglinge, von dem hiesigen Casinovereine,

Digitized by Google

zur, in dem Casinomusikſaale veranſalteten muſikaliſchen Abendunterhaltung, eingeladen; wo ſie ſich zum Abſchiede, vor ihrer Abreiſe, im Geſange, und auf verſchiedenen muſikaliſchen Inſtrumenten, ſowohl en Concertoſo, als auch en duos et en trois, zur allgemeinen Bewunderung, producirten. Keiner der vielen angeſehenen Zuhörer verließ den Saal ohne Rührung, und wenig Augen blieben ohne Thränen. Heil dieſem ſo ſegensreich wirkenden Inſtinute!

Die Sängerin Demoiſ. Henriette Cael trat am 5. October im hieſigen Stadttheater zum erſtenmale als „Norma“ wieder auf; und ernetete von einem — wie noch nie — überfüllten Hauſe ſtürmiſchen Beifall, nebſt einem — Kranze; die Oper iſt gegenwärtig — unter der Direction des wackeren Herrn Franz Pokorny — von ſo gewählten Mitgliedern beſetzt, daß man ſich ſeit langer Zeit einer ſolch trefflichen Zuſammenſtellung nicht zu erinnern weiß, als: Demoiſ. Leeb, Dielen, Lengvary, Herren Chrudinecky, Kohanszky, Beer; Dracler, Pischeck, Koch; nebſt einem kräftigen Chorperſonale; die Operuproduktionen ſind alle — unter der Leitung des talentvollen Theater-Capellmeiſters Herrn Georg Ott, gelungen zu nennen — wofür das ſtets gefüllte Haus den augenſcheinlichſten Beweis liefert.

Am 13. October l. J. feierte die evangeliſche Gemeinde die Weihe ihrer wiederhergeſtellten Kirche, und der darin aufgeſtellten großartigen neuen Orgel. Dieſe Orgel ward durch den berühmten Wiener Orgelbauer Herrn J. Deutſchmann gefertiget, und kam nach ihrer gänzlichen Aufſtellung auf 15,000 fl. zu ſtehen; ſie enthält 27 Regiſter; ihr Ton iſt vom Pianiſſimo bis zum Fortiſſimo, in allen Abſtufungen, angenehm und maſeſtätiſch. — Herr J. R. Batka aus Wien — berühmt als Orgel- und Physharmonicaſpieler — bemeiſterte ſich aller ihrer Töne, theils durch den Vortrag ſeiner hiezu geeigneten eigenen Compoſitionen, theils durch die klare und verſtändige Ausführung der Sebaſtian Bachſchen Fuge in D. — Dieſe Orgel lobt, im ſtrengſten Sinne, ſeinen Schöpfer. Während des Gottesdienſtes wurde eine Cantate, mit dem Texte: „Jauchzet dem Herrn ihr Völker alle“ für Sopran, Tenor und Baß, mit Chorbegleitung — Compoſition des Joſeph Kumlik, königl. Profeſſor der Muſikſchule und Peopakandie in Preßburg — von der hochgefeierten Künſtlerin Gräfin Erdödy-Oroszcalehi, Herren Martinek und Profeſſor Kumlik auf höchſt künſtleriſche Weiſe, mit innigſter Andacht abgeſungen.

Der Kirchenmuſik-Verein, der ſich durch die Ausführung der größten klaſſiſchen und wirklich großartigen Werke den Beinahmen „große“ erworben hat, fähret mit immer ſteigendem Eifer fort, den Geſchmack für theoretiſche und praktiſche Muſik auszubreiten; wozu am häufigſten die, in der Domkirche allſonntäglich zu Gehör kommenden Kirchenmuſikwerke, und die regelmäßig monatlich abgehaltenen öffentlichen Vereinsakademien, beitragen. Bei der geringſten Ausführung iſt die Zahl der mitwirkenden Mitglieder über 100 und ſteiget ſich bis 200; auf welche Zahl die Copiatur der Auffagſtimmen eingerichtet iſt. Protector dieſes Vereins iſt, wie ſchon in meinem früheren Berichte erwähnt, gegenwärtig der Herr Raaber Diöceſan-Biſchof Johann Baptiſt von Szankovits; Präſes der Herr Abt und Dompcer Joſeph von Pyrbila; und Capellmeiſter Herr Carl von Jrajman; Letzterem verdankt der Verein die ſeit 2 Jahren beſtehende und bereits erſprießliche Vortheile gewährende Singſchule; wie auch viele zu Gehör gebrachte Aſſemblestücke neuerer Opern, die er mit vieler Mühe und meiſterhafter Sorgfalt, dem Orcheſter des Vereins aneignend, effektvoll inſtrumentirte und in Partitur ſetzte. — Es verdient jeder Vereins-Capellmeiſter um ſo mehr die ehrenvolle Anerkennung, weil jeder dieſes Ehrenamt unentgeltlich bekleidet, nebſt der mühevollen Anwendung ſeiner Thatkraft, und mitunter auch nicht unbedeutenden pekuniären Opfer, aus Liebe zur Muſik nur das Bewußtſeyn als Lohn ernetet: die genialen Schöpfungen großer Muſikgeiſter dem geneigten Ohre zum Genuſſe dargebracht zu haben. — Der Verein brachte zu Gehör Tonſtücke von: Aßmayer, Auber, Albrechtsberger, Zigner, Aneri-Ranini, Bach, Blahak, Beethoven, Preier, Pachyi, Proch, Preindl, Bellini, Cherubini, Guglielmi, George, Gabrieli, Klein, Kreutzer, Gißagl, Knecht, Kumlik, Cartellieri, Gänsbacher, Drobiſch, Diabelli, Dobdelhof, Juranyi, Tomaſchek, Drechsler, Donizetti, Cyhler, Elsner, Haydn, Joſ. und Mich., Hummel, Herold, Huber, Händel, Horzalka, Zvaraf, Jansa, Lachner, Lindpaintner, Mehül, Mayerbeer, Mercadante, Moſel, Mozart, Maeſchner, Maſchek, Miltig, Naumann, Neukomm, Romberg, Ranke, Roſſini, Seyfried, Jgn. Rit. von, Schnabel, Schneider, Sechter, Stöhl, Schidermayer, Seiler, Zimmermann, Stadler, Steebinger, Seemann, Schubert, Schmitt, Strehofer, Spontini, Weber, Carl M., und Concertſtücke von Storch, Molique, Beriot, Merk, Hauska, Scholl, Wied, Rode, Merk ꝛc. Daß ſolche Leiſtungen nicht ohne die ſegensreichſte Nachwirkung auf die Kunſtcultur im Allgemeinen bleiben, können Sie denken, und daß wir hier in Preßburg ſomit nicht unthätig bleiben bei dem großen Werke unſers heiligen Zwecks, brauche ich nicht erſt zu verſichern, der ich bin ſtets Ihr

G. Scharizer.

Feuilleton.

An Tagesneuigkeiten iſt unſer Feuilletoniſt diesmal ſehr arm: Daß Liszt und Berlot krank waren in Wien, wodurch ſich ihre Weiterreiſe etwas verzögerte;

daß Walther Görges Oper „Anſelmo Cancia,“ von der wir ſchon berichteten, am 15. October zu Weimar, wo deutſche Kunſt immer noch die meiſte Proektion findet, aufgeführt ward, nachdem vorher ſeines großen Großvaters „Geſchwiſter“ gegeben worden waren, und ſo vielen Beifall fand, daß der junge Walther thätig an der zweiten Oper „der Flüchtling“ (Text nach Stradella) fortarbeitet;

daß das neue Theater zu Dresden trotz aller Widerſache mit einer Oper, und zwar mit Webers „Freiſchütz“ eröffnet worden iſt;

in Darmſtadt ſich die Oper auch wieder in vollem Zuge befindet, nachdem ſich durch den neuen innern Ausbau des Hauſes, der ſich auch prachtvoll herausgeſtellt hat, längere Zeit unterbrochen worden war, und der Tenor Wild, der Sänger ohne Kraft und Stimme, auch bereits dort beifällig gaſtirte;

daß das Muſeum in Darmſtadt, andern deraitigen Anſtalten zum rühmlichſten Beiſpiel, mit einem Aufwande von 1200 fl. jährlich einen Dilettanten-Singverein unterhält, der unter Leitung eines

Digitized by Google

sungen, aber tüchtigen Herrn Mangold ſich zu großartigen Aufführungen für dieſen Winter ſchon anſchickt, und nicht ohne Wirkung auf die Geſammtbildung bleiben wird;

daß der Berliner Pianiſt Taubert in mehreren Concerten zu München den glänzendſten Beifall ſich errang und als ein gediegenbildeter Muſiker und Virtuos ſich bewährte;

daß die Pianoforte-Fabrik Pape in Paris in allen deutſchen und franzöſiſchen Zeitungen ſehr bekannt machen läßt, ſie ſey die eigentliche Quelle guter und der beſten Clavierinſtrumente der Welt;

daß die Gebrüder Gründberg in Halle a. d. S. dagegen ſich ein Patent auf eine neue Conſtruction in der Mechanik der Pianoforte, welche alle andern bisherigen Conſtructionen durch mehrere überwiegende Vortheile weit übertreffen ſoll, erworben haben;

daß Lachner's Oper „Alvisa“ jetzt auch in Berlin einſtudirt wird, und überhaupt das Repertoir in Berlin für dieſen Winter von Seiten Spontini's auf eine überraſchend glänzende Weiſe bedacht worden ſeyn ſoll, ſo daß die Claſſicität diesmal bedeutend die Oberhand behalten dürfte, alles Seichte und bloß die Zeit und ihrem Geſchmacke Angehörende;

und daß Berlioz's neue Ouverture „Romeo et Julietta“ bei ihrer erſten Aufführung in Paris den glänzendſten Sieg über alle Anfeindungen errungen, überhaupt aber auch ein Meiſterwerk ihrer Art ſeyn ſoll, wie unſere Pariſer Correſpondent nächſtens kritiſch beweiſen wird, —

das Alles möchte wohl das einzig Merkens- und Beachtenswerthe ſeyn, was wir heute unſeren verehrlichen Leſern aus der Tagesgeſchichte zu berichten hätten, und damit wäre die Unterhaltung hald geſchloſſen. Indeſſen zur Fortſetzung und auch beſonderen Würze derſelben erlauben wir uns noch folgendes Originalaktenſtück, in deſſen Beſitz wir durch einen glücklichen Zufall gelangten, mitzutheilen, nämlich

Sendſchreiben des alten invaliden Tambours Hanz Fritz an Se. K. H. den Kronprinzen (ſitzigen König) von Preußen bei Ueberreichung ſeiner „Trommelluſt.“

Sie werden es wohl ſchon wiſſen, wie wir alten Soldaten uns freuen, wenn wir ſo hören, daß unſer gnädigſter Kronprinz auch ein braver Soldat wird, daß er die alten Soldaten lieb hat, und daß er Tag und Nacht an unſern alten Fritz denkt, der uns ſo manches ſchöne Mahl ins Feuer geführt, und auch immer wieder herausgeführt hat, und der wohl wußte, was ein braver Soldat werth iſt, und der mit uns wie mit ſeinen Kindern umgieng, und der uns alle kannte, und ihren bei Namen nannte. —

Ach, gnädigſter Kronprinz! wie gehen heute, an Ihrem glorreichen Geburtsfeſte, in wehmüthiger Erinnerung die Augen noch über, und ſo recht viel wird auch meiner Rede nicht werden. — Indeß will ich doch ſagen, daß Sie wohl ſchon wiſſen werden, wie ſehr wir uns über Sie freuen, und Sie werden ſich dann auch wohl nicht wundern, daß Ihnen Jeder gerne nach ſeiner Art eine kleine Freude machen möchte. — Was mich nun anbelangt, — ich habe lange hin und her geſonnen, und lange nichts finden können. — Erſt gieng ich aber über Feld, und hörte da die Trommelſchläger üben, und es kam mir wieder in den Sinn, was ich vor dem Reatment ſo oft gedacht, daß es doch ſonderbar ſey, wie der kurze Aufſchlag wirklich erwedend, und der lange Anſchlag wirklich beruhigend, daß es alſo wohl kein bloßes Ungefähr iſt, wenn die Novelle nicht ſo klingt, wie die Reveille, und dergleichen umgekehrt, — daß all das wohl eben ſo ein ewiges Geſetz hat, als daß man ſich nicht hinlegt, wenn man aufſtehen will, und daß man ſich nicht gerade in die Höhe richtet, wenn man ausſtrecken wünſcht. —

Wie ich das nun ſo recht erwog, fuhr mir's gewaltig durchs Herz, daß doch die Herrlichkeit Gottes überall ſich zeigt, wenn man nur der Augen und das Herz recht aufthut, und dann Ruhe ſucht, das recht zu erwägen, was einem ſo ins Herz gegeben wird. —

Ich freute mich ſehr über den Vorfall; ſprang auf meinem fteifen Beine herum, und ſagte gleich auf der Stelle zu mir ſelbſt: nun ſo will ich doch zur Ehre Gottes, der auch im Kleinen groß iſt, und meinem gnädigen Kronprinzen zum Wohlgefallen, der ſich auch ums Kleine bekümmert, ohne das Große zu vergeſſen, ein Werklein aufſetzen, worin alle Trommel-Märſche richtig verzeichnet ſind. — Und damit der Schulmeiſter auch nicht alle Mühe an mir verloren hat, ſo will ich auch meine Meinung dabei ſchreiben, und will auch aufſetzen, daß ich ſo was wie eine Oration auspunktire; und dann will ich mich an den Weg ſtellen, wenn der Kronprinz ſo eben von einer Reviue aus unſerm ſchönen, wohlverdienten Schleſien herkommt, und dann will ich ihm das Büchel ſelbſt in die Hand geben, und dann weiß ich gewiß, daß er's auch bekommen hat; und geht dann die Rede über die Junge, — gut! — geht ſie nicht, — auch gut! — dann werden die naſſen Augen, und die zitternden alten Hände wohl ſprechen, und Er wird mich wohl verſtehen. — Der alte Fritz verſtand ſo was recht wohl, und Der würde mit dem kleinen Finger nicht ſo gerne gelobt haben, wenn er ihm alles erſt weitläufig hätte vorbuchſtabiren müſſen. Verſteht er mich aber nicht, und meint: es ſey nur ſo auf ein gut Trinkgeld gemünzt, dann werden mir die Worte ſchon kommen, und dann werd' ich ihm wohl zu ſagen wiſſen: Sie ſind nicht gemeint, gnädigſter Herr! Es geht von Herzen, und ſoll wieder zum Herzen gehen, — nicht zum Beutel. Laſſen Sie den nur ſtecken, die arme Wittwen ohne Brod, und dürftige Waiſen ohne Vater und Mutter kommen. Für uns alte Invaliden hat Ihr gütiger Vater ſchon geſorgt! — Nun, werden Sie nur nicht böſe, gnädiger Kronprinz! daß ich da alles ſo durcheinander herplappre; ich merke wohl, als es wird aus meiner Rede weiter nicht viel werden, und ſo wollt' ich doch wenigſtens erzählt haben, wie viel Büchel deren eigentlich zugegangen iſt. Daß ich es mit meinem Büchel deren nun einmal in Ihre Hände practicire, — nun, das Büchel ſelbſt muß auch wegvreiſen; und wenn Sie es ſo dann in werden Sie es auch nicht wegvreiſen; und wenn Sie es ſo dann und wann anſehen, werden Sie ſich wohl vielleicht darüber freuen, daß auch der alte Trommelſchläger, Hans Fritz, in ſeinem einfachen Winkel Morgens und Abends für Sie bitte, daß Gott Ihnen ſamen Winkel Morgens und Abends für Sie bitte, daß Gott Ihnen gar ſchönes, langes Leben, und feſte Geſundheit verleihen, und Ihr Herz auch unter Pulver und Feuer mild und gut erhalten wolle, Herz auch unter Pulver und Feuer mild und gut erhalten wolle, daß Sie ganz und gar ſo brav und weiſe ſeyn und bleiben mögen, und Sie ganz und gar ſo brav und weiſe ſeyn und bleiben mögen, wie's David und Salomo in ihrer frommen Jugendzeit herthaten. Dann wird ſich künftig unter all Ihren Millionen Unterthanen Keiner für Sie fürchten; alle werden Sie dann Ihr Lebelang ehren, wie in dieſem Augenblicke, Sie, und den glücklichen Tag, der uns Sie geboren, im Innerſten ſeines Herzens ſegnet, und preiſet der alte, invalide Trommelſchläger,

Hans Fritz.

Berlin, den 3. Auguſt 1790.

Und dann mögen zu Jedermanns Bedenken auch noch eine Stelle finden folgende

Muſikaliſche Grillen,

gehegt von J. L. Bährlen.

In der neuern Muſik herrſchet ſich ſo oft nur Melodie und Begleitung; in der deſſern ältern wohnt in jedem Inſtrumente, jeder Stimme ein eigener, dringgweiſe freier und ſelbſtſtändiger Verkehr. Dies Vorgetragte beziehe ſich mehr auf neuere Franzoſen und Italiener, als auf Deutſche, welche im andern Extreme, im Zudecken der Melodie durch Harmonie zu zuweit gehen.

Wenn ich von Einem, der phantaſirt, nicht im Kranken-Concerte, ſondern auf ſeinem Inſtrument, Forteviano, Oegel ꝛc., eine nur kleine Abweichung höre, ſo gehe ich ihn ſchon verloren. Unſer Ohr iſt phyſiſch, Ohr will möglichſt lang in der Grundtonart verharren, das Thema in dieſer durchgearbeitet vernehmen. Eine unmotivirte Ausweichung beſeitigt unſer Ohr wie eine Depeſche.

Wer allen Nüancen des Textes folgen will, der iſt ein Pſeudo-Gluckiſt. Wie wußte Mozart die Muſik beherſchen zu laſſen, und doch dem Sinne des Textes zu genügen.

Bei den jungen Componiſten heißt es: Man muß die Alten loben, preiſen, aber nicht ihnen nachſtehen —

Das Klaſſiſche kann man zehn-hundertmal mit neuem Hören; — das Moderne mit ſeinem ſinnlichen Reiz iſt bald zu Tode gefungen, gefiedelt. Des Neuen wird man bald verlangt nach Neuerem, Neueſtem. Die falſche Kunſt kann und darf nicht ruhen; ſie muß, wie

Digitized by Google

eine Fabrik von schlechter Waare, immerfort und fort produciren, um der entsetzlichen Consumtion zu genügen.

Alles Interesse ist eine thätige Richtung. Wer die Musik nicht thätig in sich fortträgt, der hat kein Gefühl für Musik.

Musikalisches Gedächtniß ist nicht immer eine Andeutung von musikalischem Talent. Es hängt sich an Melodien mehr, als an Harmonie, und leitet sich oft durch die Freude am Texte fort, während das musikalische Gemüth wohl auf ein wenig Unsinn, z. B. Schmerz statt Scherz, singen kann. Es gibt Leichte, welche, ohne eigentlich musikalisch zu sein, halbe Opern beimbringen; Andere können nicht zehn Takte wiederholen, aber sie erkennen eine vor zehn Jahren gehörte Symphonie wieder. Diesen Letztern traue ich mehr musikalisches Ohr und Talent zu als jenen. Doch mag sich in Einigen Beides verbunden zeigen.

Wer die Dichter auswendig kann, wird schwerlich einer, dem Gedächtniß und Schöpfergabe sind selten bei einander und ihr Bund bleibt immer ein Phänomen.

Wer auf das Besondere und Einzelne entschieden merkt, dem entgeht das Allgemeine. Wer sich des Total-Eindrucks freut, der ist weniger scharfrichtig und meistens im Einzelnen.

Es gab einmal eine Musik-Seele, die hörte ihr Lebenlang nur Melodie und Harmonie, einander stets durchdringend. Sie vernahm keine andere Töne des Lebens, der Zeit, der Geschichte, der Familie, der Freude, des Leides. Sie harrte auf keine falschen Vorbilder, keine geschmacksfesten Autoritäten. Sie dachte an kein kaltes, gefrorenes, überreifes, überlastes Publikum; sie machte keine musikalische Literatur das Herz schwer. Sie nährte sich mit der Speise, die ihr gemäß war; in ihr sang es immerfort, Tag und Nacht. Sie lernte schaffend und schaffte lernend. Sie bleibt unbegreiflich in der Totalität ihres Wesens, so daß uns klar ihre Werke sind. Wer sie durchschauen wollte, müßte selbst eine so tiefe Musikseele sein. Der Weltgeist wollte einmal einen musikalischen Diamant von reinstem Wasser schaffen, und schuf — wo nannte sich doch diese Musikseele? —

Mit den täglichen Garnmusikseln spielt sich die Tonkunst zu Tode. Auf der nächsten beiden Andohe kann man fast jeden Abend drei bis vier zugleich vernehmen. Wer hat nun Sammlung genug, unter Menschengedränge, Pöbelher- und Krambuden-Geschnatter, Speise- und Trankreichen, Befehlen, Zanken, Fluchen, Gläser-Klang, Beiles- und Teller-Geklirr mehrere Stunden lang der Musik zu horchen? — Aber welche Monotonie ist am Ende auch in dieser, nebenmenschlich in der beliebten Blech-Musik, die fast unausgesetzt aus demselben Tone spielt?

Die Kunst soll homöopathisch wirken; Töne, Accorde, Unendliches-Kleines soll auf unsere Stimmung trösten. Musik soll man schlürfen, — aber der Welt wird sie jetzt in Kübeln dargeboten.

Wenn man an sich und Andern beobachtet, wie oft ein Thema, eine Melodie sich im fangenden Gemüth unwillkürlich wiederholt, wie man einen Satz, mit dem man aufsteht, den ganzen Tag fortleert; kann fandet man erst, wie gemüthlos die künstlichen Anwendungen, das Abbrechen melodischer Sätze, die gelehrten Contraste ꝛc. sind. So brachten mich 40 Ausweichungen in einem einzigen Recitative zur Verzweiflung. Der Componiste wollte jedes Wort ausgedrückt.

Das Musik mit uns geht im Leben, das ist ihre Vielsamkeit. Wäre nur diese Begleiterin immer die rechte. So aber singen uns statt Melodien aus Händel, Mozart, Haydn ꝛc. künstliche, frivole, schwächende Favorit-Stückchen aus den beliebten Opern z. B. z. un aus fort, und wir sind wider Willen falschen Reizen bloßgestellt.

„So oft die Kunst fiel, ist sie durch die Künstler gefallen!“ — ist ein Ausspruch Schillers, der ihm wohl anstand, da er sich als Dichter seines hohen Berufs, seiner großen Wirkung auf die deutsche Nation bewußt war und auf alle Lohndienerei mit Verachtung hoch herabsah, vielmehr das Volk heben und zu seiner Höhe heraufziehen wollte.

Die Verhältnisse haben sich seitdem geändert; die Kunst sucht den Markt, sie bauert, wird corporirt, durch Musterscharen-Reiter verbreitet, kurz — sie geht nach Brod, sie steht unter Unternehmens- und Fabrikanten. Daher kann man jetzt sagen: Wenn die Kunst fällt, so fällt sie durch Krämer und Unternehmer. Diese bieten dem Volke das Anziehende, Lockende, Reizende, Sinnliche, Materielle, das mannichfach Wechselnde, das Verjüngte, die Mode-Sachen, Tugend-Sachen, Laschen-Sachen, Spiel-Sachen ꝛc.; ihnen müssen die Geister auf Bestellung arbeiten und mit dem schlechten Volksgeschmacke liebäugeln. — Ist nun der Sinn des Publikums so nach und nach übersinnt, so dringt nichts mit ruhiger Gediegenheit Geschaffenes mehr durch; es wird durch kein soldes Verlangen, kein reines natürliches Bedürfniß hervorgerufen, durch seine Anwunderung zur Vollendung gebracht, durch seine Zuversicht auf Beifall zur Darstellung geführt. Es macht kein Glück.

Man sage nicht, ein Werk, wie die „Zauberflöte,“ wie „Don Juan,“ wie die „Schöpfung“ würde auch in unsern Tagen mit Applause, mit Furor aufgenommen werden. Es ist nicht so ganz gewiß; jedenfalls müßte es den Beifall mit Werken anderer Tri theilen. Aber ein solches Erzeugniß kann jetzt gar nicht entstehen, so wenig als ein „Wilhelm Meister“ oder „Tasso.“ Es fehlt die Zubildung und das Element, aus dem es seine Lebenskräfte ziehen müßte. Würde ein Musikgeist jener Art geboren, es würde ihn sein Vertrauen zu seiner Mitzeit begleiten und ausbilden, es würden ihm, gegenüber dem Publikum, die Genien stehen, wie den Künstler vormahrend begeistern müssen: Glaube, Liebe, Hoffnung.

„Musik mildert die Sitten!“ Dies ist von der guten Seite nur in gewissem Sinne wahr, von der schlechtern gar nicht, denn diese verderbt den Geschmack und das Gefühl. Nicht so gefährlich ist aber unfreiwillige Musik, wie man sie von Marktfedlern, Bänkelsängern ꝛc. hört, als höher stehende, aber sinnliche, weichliche, und als die unsittliche. Diese muß täglich gehoben werd. — Man könnte zwar sagen, der Musiker, der Liebhaber, der es zu einem gewissen Grade der Fertigkeit, des schönen Vortrags bringen wolle, müsse ja auch täglich stundenlang musiciren. Das ist aber Ernst, Uebung, Studium, nicht Unterhaltung, Gesellschaft.

Die gute Musik mildert die Sitten, weil sie erheitert, erhaut, beruhigt, weil sie stachende Gedanken und Empfindungen löst und das Gemüth des Menschen gewöhnt, seine Freuden und Anliegen länger austönen zu lassen, wodurch sie ihre individuelle Starrheit und Härte verlieren und sich zum Reinmenschlichen, zum allgemeinen Schicksal erweitern und verklären.

Im öffentlichen Leben ist daher der Choral der Gemeinde ein wahrer Balsam, im häuslichen kann ein Liederverein, der auf unsere Stimmung paßt und uns im rechten Moment einfällt, auf ähnliche Art wirken, indem er dem Augenblicklichen und Persönlichen einen allgemeinen Anstrich verleiht.

Man glaube aber daran nicht, daß man vom Musik-Genuß der weicher, milder, sanfmender in das profaische Lebensverhältniß zurückkrete. Im Gegentheil finden wir uns reizbarer, für alle wichtigen Eindrücke empfindlicher; die Worte klingen rauh und hart, von der Uebereinstimmung unser Instrument der kommen wir zu disparaten Ratschen; wir sind melodiesüchtig, harmonieburstig; im gewöhnlichen Gespräch und Benehmen der Menschen will alle dem Reize entsprechen, und nicht leicht geht es nach Opern, Concerten, Oratorien ꝛc. ohne Verletzungen unfeed sensiblen Gefühls ab.

Das Volk will Alles tanzen Diesem sinnlich derben Verlangen kommen nun die Componisten zu Hülfe. Sie denken schon bei der Opernbichtung an den Tanz, und trennen sich in Gebanken darauf, daß diese Melodien alle werden nachgeriert werden. Die Tanz-Componisten fallen dann über eine solche Oper her und beuten sie aus. Da nun aber auf das Widerstrebendste in den Balger- oder Galoppaden-Takt hineingehinten wird, so findet nicht nur der Zuhörer seine Opern-Gefühle oft widermärtig zerhackt, sondern auch die Tänzer empfehlen das rhythmisch wogende, bebende, leiden von tanzmindigen Einschnuren, Pausen ꝛc. Welcher Aeltere erinnert sich nicht aus seiner Jugend der wonnevoll tanzbaren Tänze, mit welchen man in jeder Festzeit-Zeit neu beschenkt wurde?

Gestatten unseren Lesern diese Grillen, wovon wir nicht zweifeln, und werden sie ihren Gedanken nicht zur Last, was wir nicht fürchten, so sollen sie eine Fortsetzung erhalten.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart. Verleger und Tender: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Expedition Kollektiv Den 1. Dezember. Preis pro 3 Quartale des ersten Jahrgangs 4 Tlr. oder Thlr. 6. 48.

Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.

Erster Jahrgang. Nr. 38. 19. Dezember 1839.

Offizielle Bekanntmachungen.

Zu dem von unserm Vereine in Nr. 21 der Jahrbücher ausgeschriebenen Preise auf die beste Composition des 130. Psalms nach der lutherischen Bibelübersetzung sind folgende Arbeiten eingegangen:

1) Motto: Mit kindlichem Vertrauen zum himmlischen Vater blicken, ist der wünschenswertheste Gemüthszustand.
2) „ Paulus an die Epheser Cap. V. v. 19.
3) „ Hinter dem Berge wohnen auch Leute.
4) „ Durch Reue zur Besserung, durch Besserung zur Seligkeit.
5) „ Omnia ad majorem Dei gloriam.
6) „ Musika ist eine schöne liebliche Gabe Gottes.
7) „ Ich empfehle mich damit dem deutschen National-Musik-Vereine.
8) „ Viele sind berufen, Wenige aber auserwählt.
9) „ Tentare licet.
10) „ Psalm 119 und 149.
11) „ *Ἐκ γὰρ τῶν μουσῶν πλέος ἐρχεται ἀνθρώποισιν* (Theocrit).
12) „ Zur Ehre Gottes und der Sünder Heil.
13) „ Leben athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter, aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.
14) „ Sey ohne Furcht, denn ich habe dich erlöset (Jes. 43, 1).
15) „ Ars longa, vita brevis.
16) „ Kurz das Leben, lang die Kunst.
17) „ Gefühl und Kunst, sie riesen dich ins Leben, Sie sind es, die den Geist zum schönen Ziel erheben.
18) „ Heil! den Beschützern der heiligen Tonkunst.
19) „ Sprüche Salomonis 30, 5.
20) „ Schwing dich auf, o Geist! im Liede.
21) „ Psalm 68, 5: Singet Gott, lobsinget seinen Namen.
22) „ Aber die Seele allein spricht Polyhymnia aus.
23) „ Aus Potsdam eingesandt.
24) „ Harmonische Töne sind eine lebendige Sprache innerer Empfindungen.
25) „ Singet dem Herrn ein neues Lied.
26) „ Immerfort der Natur und Kunst getreu.
27) „ *Μόνοι τῷ θεῷ δόξα.*

Digitized by Google

28) Motto Jo son la voce di colui, che grida nel deserto.
29) „ Ach habt Erbarmen (Leporello in Don Juan).
30) „ T. L. K.
31) „ Singet, Freunde! fromme Lieder (nebst Räthselcanon).
32) „ Wer mag es denn wohl seyn? — Es gehe ja so allein.

Weitere Einsendungen können nun nach Vereins-Beschluß nicht mehr angenommen werden. Die Namen der fünf Herren Censoren kommen später zur öffentlichen Kenntniß.

Stuttgart am 6. December 1839. Das Vereins-Secretariat.

Promemoria eines Musikers von Profession, an sämmtliche Herren Opern-Dichter. —

Aus der Mappe eines Verstorbenen.

(Fortsetzung.)

Man sieht leicht ein, daß mittelst einer solchen, auf die Gesetze der Schwerkraft basirten, lawinenartig zunehmenden Prozedur den türkischen Opern-Büchern ohne viel federlesens der Stab gebrochen werden konnte, wenn auch die Beweggründe zu ihrer Verdammung sich nicht ganz klar und deutlich entziffern lassen. — Versuchen wir also, wenigstens derselben wahrscheinliche, mit absonderlicher Mühe gesammelte, hier zur publiken Prüfung aufzustellen. —

Einige Geschmackslehrer — das heißt: Damen vom superfeinsten Ton, größten Zartgefühl, und ausgebreitester Bekanntschaft, sahen es für ein äußerst gefährliches, die Sitten der ohnehin leichtfertigen Männer verderbendes Beispiel an, wenn in solchen türkischen Gesang-Dramen der Sultan, oder dessen Groß-Vezier, oder irgend ein Bassa mit so und so viel Roßschweifen, umgeben von einem mächtigen Weiber-Schlepp aus seinem Harem trat, und etwa gar heute dieser, morgen jener Favorit-Sclavin das Schnupftuch zuwarf; — sie betrachteten dies als einen Eingriff in ihre Majestäts-Rechte, welche, wie bekannt, der Polygamie schnurstracks entgegen stehen. —

Wer da weiß, mit welchem strengen Gerechtigkeits-Gefühle, mit welcher unbestechbaren Unparteilichkeit das schöne Geschlecht in Sachen des Herzens zu Werke schreitet, und die Prozesse in selbst eigenen Angelegenheiten zu führen pflegt, der wird sich nun auch nicht mehr verwundern, wenn, des bösen Exempels wegen, allen Türken-Opern mit einem Male der Garaus gemacht wurde; — denn die Lehrlanzel, worauf die Schönheit sich stellt, um von da herab ihre Rathsbeschlüsse zu proklamiren, gleicht in ihrer Unverletzbarkeit der obersten Instanz, von welcher nimmermehr die Cassation eines per vota majora gefällten Urtheils erwartet werden darf. —

Was wird man aber sagen, wenn wir noch triftigere, bündigere, bisher absichtlich noch verschwiegene Ursachen anführen, welche dem armen, getäuschten Männer-Volke zur scheinbaren Rechtfertigung des angemaßten Verbannungs-Spruches vorgespiegelt wurden? — Die Pest, jenes so gräßliche, die ganze Menschheit bedrohende, den Hellespont und das umwegsame Hämus-Gebirge nicht selten mit Sieben-Meilen-Stiefeln überschreitende Erb-Uebel der Osmanen ward als Beweis-Grund angegeben, durch welchen das schonungslose Verfahren gegen türkische Opern-Sujets beschönigt werden sollte; denn der infallible Gerichts-Hof erkannte, wie sich wegen Aehnlichkeit des Schnitzes gar leicht einmal der in den faltenreichen orientalischen Gewänderen verborgene Ansteckungs-Keim dieser furchtbaren Seuche entwickeln könne, wogegen zwar und freilich das genus masculinum feierlichst protestirte, appellirte, wie auch demonstrirte, daß alle Stoffe Inländer-Produkte, im lieben Deutschland fabrizirt, und deßhalb der supponirten Imperfizirung nicht im geringsten ausgesetzt wären, — was jedoch leider nur tauben Ohren predigen hieß, denn verstopfen und erstirt war und blieb für alle Zeiten die türkische Oper, in der man inzwischen schon so manchesmal zur ergötzlichen Ohr- und Augenweide Constanzen's reichgestickte Seide-Robe, ihre bauschigen Atlas-Modesten, die zierlich ausgeschnittenen Pantöffelchen, und die himmlischen Töne ihrer Philomelen-Kehle nach Herzenslust hätte bewundern können! —

Mehr aber als Alles trug zur Verstopfung des letzten Gnadenstoßes der allerdings etwas derb colorirte Charakter des rohsich boshaften Osmin bei. —

Man denke sich, wenn Leute anwesend sind, die das Essen und Trinken gleichsam als ein nothwendiges Uebel betrachten, welches den geistigen Stoff unseres Wesens nur an seiner Verklärung hindern, und eigentlich alle Spuren der einstmals so berühmten platonischen Liebe noch ausmerzen wird, — wenn nun solche Leute im Schauspielhause sind, die nichts Körperliches an sich gewahren lassen wollen, als das Allerunkörperlichste, nämlich den Wohlanständigkeit — *bon ton.*" — wie ist es möglich, daß solche superdelikate Naturen Osmin's Buffonaden erdulden können, wenn er, überlistet und betört durch die verlockende Suade seines pfiffigen Spieß-Brüderlein's — alla maniera turca — mit verschränkten Beinen platt auf den Erdboden sich hinkauert, was doch gewiß gegen die Wohlanständigkeit — nun gar in vollen Zügen zu trinken, oder eigentlicher: zu saufen beginnt, bis er beide Flaschen rein ausgeleeret, und einen tüchtigen Habemus sich angerülpslicht hat? — Wer wäre wohl im Stande, eine derlei Cacchonerie anzusehen, und auszuhalten? — *„Ki donc!"* murmelt so manche Dame, *„ist das auch ästhetisch!"* und naserümpfend stimmen sogar solche Herrchen mit ein, welche übrigens Champagner-Flaschen zu Tausenden entkorkt, und die Reize eines wohlconditionirten Gastmahls eben so systematisch geordnet

Digitized by Google

auf jehn Gesetz-Tafeln verzeichnet haben, wie Moses seine Lehre. — „Pfui!“ brummte jüngst ein Professor der Pädagogik, ist das ein Gegenstand der Kunst? Ist dies ein Beispiel für Kinder?“ — Schwer würde allerdings die Antwort fallen, wenn es ja eine darauf gäbe! — —

Dagegen aber fragen wir aus angeborner Gutmüthigkeit: „Ist denn das Essen und Trinken nicht eine eben so nothwendige, anschuldige, nützliche, agreable Erfindung, als wie das Schlafen?“ — „Und hast Ihr vielleicht auf dem Theater nicht schon öfters sogar schlummernde, schlafende und träumende Prinzessinen erschaut, ohne daß es Euch anstößig, oder indecent geschienen?“ — Warum soll nun also der von Mutter Natur obnehin verwahrloste Osmin sich nicht auf eine Manier divertiren und erlustiren, wie Geburt, Sitte und Magen, der Universal-Gesetzgeber, es ihm vorschreiben? Hätte wohl Mozart das, Jovialität sprudelnde Duo: „Vivat Bachus!“ so auffassen und hinstellen können, wenn sein Osmin nicht mit einiger poetischen Freiheit sich bewegen dürfte? — Wie vermöchte wohl sonst das höhere Leben in seinem Glanze zu erscheinen, und jene Gebilde zu umstrahlen, welche gerade aus den gemeineren, doch zur Verwirklichung des Ganzen durchaus nothwendigen Figuren ihren Contrast erhalten? — Allein, noch mehr, für die richtende Welt verdammenswerthes liegt im Charakter selbst. Wenn der argwöhnische Harems-Wächter mit der Bastonade droht, und zugleich als executive Gewalt die Karbatsche schwingt, da wendet sich vor Degout das Herz im Leibe so manher Vornehmthuender herum, die da des seeligmachenden Glaubens leben, daß Prügel sich nicht auf die, nach veredelter Wahrheit strebende Bühne schicken, sondern nur unter Gassenjungen ein sociales Plaisirchen gewähren. —

O Herrlichkeit des Weisen, wenn kein Weiserer daneben steht! — Ist denn das Theater nicht ein Sitten-Spiegel aller Zeiten und Völker? Soll vielleicht etwa ein plebejer Sklaven-Aufseher mit dem kathegerischen Imperativ darin donnern, oder wohl gar seinen Wiederpart beiläufig also apostrophiren: „Du entweihst die heilige Idee der Menschheit! Verwegener! Stirb an deiner Scham!“ — Mit nichten! da haben die Türken viel kräftigere Argumenta, und hier handelt es sich einzig darum, die Rohheit recht grell anschaulich und verächtlich zu machen, und dadurch die Entschuldigung für den Verrath und die Flucht der beiden Liebes-Paare zu motiviren. —

Der letzte Vorwurf endlich, womit man den dramatischen Faden zu verunglimpfen sich abmühte, war: daß man ihn langweilig schalt. — Würde wohl dem so unendlich reichbegabten Genie des Tonsetzers ein Opernbuch so viel Gelegenheit gegeben haben, die Zauberklänge seiner Musik zu entfalten, wenn dasselbe mit einer viel künstlicheren Verwickelung angelegt wäre? und ist eine solche überhaupt in der Oper rathsam, ja sogar erlaubt? — Darüber wollen wir uns später expectoriren, und vorerst nur den strengen Urtheils-Spruch bedauern, mit welchem die Welt dieses Sujet, als ein türkisches, und nach ihm alle andern dieses genre's gewöhnlich zu verwerfen pflegt. —

Bald darauf zog ein Stoff an, dessen Handlung auf einen uns näherliegenden Boden versetzt ist, und Figaro's musikalische Schönheit besetzte alle Herzen; obgleich auch hier schon wieder ein leises Gefühl im Stillen mauwernartig gegen das Textbuch arbeitete. —

„Wie? das *fin primae noctis* auf dem Theater?“ so zischelten alle Damen am Räd- und Spiel-Tische einander ins Ohr. — Männer, denen das Komische am Herzen lag und die wohl wußten, daß es in der lustigen Verwirrung menschlicher Verhältnisse zu suchen war, wendeten sanftmüthig ein, daß besagtes *jus primae noctis* auf der Bühne so nicht vorhanden, aber ausgeübt, sondern vice versa in bester Form Rechtens, als ein Triumph der fortschreitenden menschlichen Geistes-Cultur, ordentlich abgeschafft und für immer aufgehoben würde: — allein, auch diese sonnenklaren Beweis-Gründe hatten noch nicht hinreichende Macht, Stärke, und persuadirende Kraft gehabt, den Text des Figaro vor einem *Auto da fé* zu erretten, wenn nicht die Intrigue des Pagen Cherubin gar so allerliebst hineingewebt, und mit so vieler Kenntniß des menschlichen — porro: weiblichen Herzens behandelt worden wäre. —

Diese naiv unschuldige, an das platonische gränzende — will sagen: streifende, liebenswürdige Tändelei, verschwistert mit den lebenslustigen Marimen der schlauen und gewandten Susanne — war das Milderungs-Mittel bei den strengen Urtheile nach Recht und Erkenntniß, welches schon der Areopagus der pythischen Spiele darüber zu fällen im Sinne hatte. —

Weil es unsere Pflicht ist, der Männer bei einem legislativen Richterspruch doch auch ein wenig — mindestens zum Schein, zu erwähnen, damit nicht etwa der matitiöse Argwohn verbreitet werde, als bequemten die Männer sich ganz nach dem Willen der Frauen, und gäben in Geschmacks-Sachen ihr Votum nur erst nach dem gefällten End-Urtheile derselben ab, so wollen wir einiger solcher furchtloser und herzhafter Wahrheits-Verfechter erwähnen. —

Es gab deren, welche behaupten wollten, daß ähnliche Verhältnisse, wie jenes der Figaro zu Susanne, mit sammt seinem Drohen des gewissen *juris*, gerade eben für das Lustspiel höchst geeignet wären, das bewegte Leben im Drama zu erhalten, und die Schürzung des Knotens auf die interessanteste Weise herbei zu führen, wenn Verallen gleich machende Humor hinzuträte und diese Verwebung durch das künstliche Fern-Rohr des Witzes und der Ironie beschauen ließe, wodurch den Umrissen alle Schärfe benommen werde. —

Sie meinten: also könne man ja auch Sonnen- und Mondes-Finsternisse observiren, wenn man ein Stückchen Glas mit Rauch anlaufen ließe, und so müsse gleichfalls der Humor durch seine witzigen Beziehungen das irdische, anzuschauende Verhältniß des Lebens verebeln, und zum Idealen erheben; denn bei Dingen, welche sich nicht widerstreben, sei ja kein Streit, also auch keine Vermittelung oder Ausgleichung nöthig und möglich. —

Wenn man — verbi gratia — den Grafen Almaviva als ein Muster von unbescholtener ehelicher Treue dargestellt hätte, der an schönen Herbsttagen mit seinem Leibschützen sein regelmäßig auf die Jagd geht, des Abends hübsch zeitig nach Hause sich trollt, seine männliche Diener-

Digitized by Google

schaft selbst auszahlte, und die Kammer-Frau seiner Gemahlin nie mit einem begehrlich-lüsternen Auge anschielte, eben, weil sie nicht seine Frau ist, — ey, da wäre ja die Oper schon aus, ehvor sie noch begonnen, und wir hätten blos Ergebnisse geschaut, wie sie tagtäglich in jedem honetten, hausbackenen Familien-Kreise vorfallen. —

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Wien bei Tobias Haslinger: Die Genueserin, große romantische Oper in zwei Aufzügen, gedichtet von C. P. Berger, in Musik gesetzt und dem Fräulein Jenny Lutzer, K. K. Hof-Kammer- und Hof-Opern-Sängerin gewidmet, von P. Lindpaintner. Op. 106. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Eigenthum des Verlegers. Pr. 18 fl. Conv. Mze. oder 12 Rthlr.

Bekannt ist, daß der Kgl. Würtembergische Hof-Capellmeister Hr. Lindpaintner diese Oper eigens für das Wiener Kärnthnerthor-Theater schrieb, und dieselbe dort auch mehrere Male unter des Componisten eigener Leitung mit Erfolg zur Aufführung kam. Wir hatten noch nicht Gelegenheit, sie in der Scene zu sehen und so von der Bühne herab zu hören, müssen unser Urtheil darüber also lediglich an den vorliegenden Clavierauszug anknüpfen, der aber so vollständig ausgearbeitet zu seyn scheint, daß kaum mehr als gewöhnliche Erfahrung und Kenntniß dazu gehört, die Instrumentation daraus zu entziffern, und so recht wohl von ihm aus auch einen Schluß auf die Gesammtheit des Werks und die Totalität seiner Wirkung zu ziehen, wie zudem die Hauptpartien der Oper, die Singstimmen und ihre Führung, immer ein und dieselben bleiben, ob wir das Werk in seiner Partitur oder im Clavierauszuge anschauen.

Die Geschichte der Handlung ist in Kürze folgende. Graf Pietro von Adorni hat eine lange Reihe von Jahren segensreich und mit aller seinem Charakter eigenen Biederkeit in Genua regiert; allein Ränkeschmiedereien, Verfolgungen, von Ehr und Habsucht erzeugt, zwingen ihn endlich, mit seiner schönen Tochter Bianka und einem alten Diener Paolo die Flucht zu nehmen und in Venedig, bei seinen Feinden selbst, Schutz und Unterkommen zu suchen. Leicht hätte er solche auch hier finden können, denn sein einziger Sohn ist Schwiegersohn des Dogen und unter dem Namen Marchese von Pesaro Mitglied des Senats und der Regierung; doch verflucht der Ungetreue, der durch das schöne Gesicht einer Dogentochter und andere unlautere Gelüste sich verleiten lassen konnte, den eigenen angestammten Heerd zu verlassen und dem ewig gehaßten Feinde seine Kräfte zu widmen. Nichts wissen will er von ihm, er kennt ihn nicht, hat vergessen schon, daß je ihm ward ein Sohn geboren. Gerade in der lustigen Carnevalszeit kommt er verkleidet in Venedig auf dem großen und schönen Marcusplatze an. Unter den Masken-zügen, welche an ihm vorübergehen, befindet sich auch Graf Carlo von Durrazo als Traubadour. Längst hat derselbe Bianka geliebt, und in der Eskennungsscene bietet er dem greisen Manne Schutz und Hülfe an, steht zugleich aber auch an der Hand seiner verlobten Braut um des Vaters Segen. Paolo wird abgeschickt; er kommt zurück mit der Nachricht, daß ein alter Freund von ihm, ein armer Fischer, ihnen Obdach und sichere Unterkunft gewähren wolle in seiner niedren Hütte, wenn der Hr. Graf sich herablassen könne, dort zu wohnen. Doch in der Noth und Angst — sey sie auch eng die Hütte, trifft nur den Frieden der verfolgte Gast an ihrem Heerd. Der Fischer folgt zu gleichem Antrage bald nach, und man erräth, daß er Niemand ist als der verkleidete Marchese, der eigene Sohn des kummervollen Grafen, der sich, damit Alles wohl gelinge, seinem künftigen Schwager auch heimlich zu erkennen giebt. Mittlerweile ist auch der Marchese von Fregoso aus Genua in Venedig angekommen und fordert vom Senate die Auslieferung des Grafen Adorni. Man ist erschrockt, daß Venedigs ärgster Feind sich in der Republik Mitte befinden soll, doch noch stolz genug, die Ehre der letztern nicht durch Willfahrung des gestellten Verlangens zu schänden, wenn auch nicht menschlich zugleich, dem Hrn. Fregoso einen eigenen Fang zu verbieten. Senator de Sanserno ist Ueberbringer dieser Antwort, und wenn Fregoso ihn in den Besitz der schönen Bianka dadurch verhelfen kann und will, so ist er gar nicht abgeneigt, Theil an der teuflischen Jagd zu nehmen, sa selbst Mittel und Wege an die Hand zu geben, durch welche man wohl des alten halsstarrigen Adorni so auf gute Manier für alle Zeit los werden könnte. Topp! Fregoso verspricht, und wenn er eigentlich auch selbst Bianka als Beute für sich auserseben hat, so wird sich des fatalen Nebenbuhlers Saserno schon zu entledigen seyn, wenn nur ihr Vater Adorni erst im Garne ist. Gute Gelegenheit dazu bietet ein Ausgang, den Adorni mit den Seinigen über die Straße wieder macht. Der Carneval hat immer viel Volks da versammelt; Saserno erkennt den Grafen; der Name Adorni reicht hin, des Volkes Wuth gegen den alten eisernen Feind zu entflammen; man ergreift ihn, und sicher hätten einige wohlgezielte Messer das Opfer des alten eingefleischten Hasses erreicht, wäre Pesaro nicht zur rechten Zeit noch dazu gekommen, und als Schwiegersohn des Dogen nicht mächtig genug gewesen, dem Auftande augenblicklichen Einhalt zu thun. Indessen die Verhaftung kann er nicht verbieten, und Adorni, nebst Durrazo und Bianka werden gebracht dahin, woher selten noch Jemand lebend wieder zurückgekehrt (Schluß des ersten Akts). Nur Bianka darf milder behandelt werden, und sie erhält ihr Gefängniß in dem Gewölbe, wo eine Falltüre zu der Grube führt, in welcher Adorni und Durrazo ihres Schicksals harren, und in welche bei dem Zuge an einer vorhandenen Kette wild brausend die Gewässer der Lagunen stürzen, um den Gefangenen eben so sicheren als geheimen Tod zu geben. Pesaro's Abwesenheit, der auf die entlegene Villa des Dogen geeilt ist, um von diesem die Befreiung der Unglücklichen zu erbitten, benutzt Senator Saserno, mit Fregoso in das Gefängniß zu gehen und Bianka ihrer Liebe zu versichern. Auf des Senators Befehl muß natür-

Digitized by Google

sich der alte treuherzige Schließer Emo öffnen. Bianka hat sich hinter einem Pfeiler versteckt, als die lästigen Gäste kommen; selbst dem Genueser Fregoso wird es unheimlich an dem Ort; Sanferno erklärt ihm Kette und Fallthür, nicht glaubend, daß Bianka Alles hört; Emo muß endlich diese hervorholen; Liebeserklärungen werden gemacht, aber ohne Erfolg; Einen von Beiden, Vater oder Geliebten, soll sie retten können, wenn sie Liebe erwiedert; in Verzweiflung geräth das gute Mädchen; furchtbare Qual im Kampf der Gefühle; sie leben, die Beiden da unten, ihre Theuersten, sterben; Einen von ihnen wenigstens behalten, aber dann schlecht seyn; Gott schützt immer den Guten und straft das Böse; List muß helfen, oder Alles untergehen; ja sie will sich ergeben, wenn ihr wenigstens noch Abschied von Beiden zu nehmen gestattet wird, und selbst den heraufholen aus dem unterirdischen Gefängnisse, den ihre Wahl beim Abschiede trifft; wohl, es sey; aber allein muß sie auch seyn, ohne Zeugen; es wird auch dies gewährt, und Sanferno nebst Fregoso entfernen sich; schnell holt Bianka Vater und Geliebten herauf; zu Erklärungen bleibt keine Zeit, kaum an dem Herzen des Vaters und Geliebten auszuweinen den furchtbaren Schmerz und Muth zu schöpfen in der tödtenden Angst, dauert der Augenblick; die Thüre klirrt; hastig zieht Bianka Vater und Geliebten hinter den schützenden Pfeiler; Sanferno und Fregoso wundern sich, daß noch Niemand heraufgekommen aus der Grube; steigen selbst drum hinab, um zu sehen

Wessen Sterne heut sich neigen,
Wer im Kampfe unterliegt;
Ob Adorni's reiner Engel,
Oder ob sein Teufel siegt. —

Bianka — Gott und Barmherzigkeit! — sie wirft die Fallthüre hinter ihnen zu; hat gehört, wozu die Kette dient; Angst verdoppelt ihre Kräfte: ein Zug — draußen stürzen die Wasser der Lagunen in die unterirdischen Kerker, wo Sanferno und Fregoso eben weilen, und in demselben Augenblicke auch eilt Pesaro mit Volk heran, um die Nachricht von des Dogen Begnadigung zu bringen, erschreckt nicht wenig indeß, als er die Schleusen offen sieht; schwört furchtbare Rache; ist außer sich vor Kummer; Fluch den Schändern seiner Schwester Ehre; bis mit Vater und Carlo diese hervortritt, und er zu eben so großer Freude nun vernimmt, was Wundervares geschehen, worauf Erkennungs- und Versöhnungsscenen zwischen Vater, Sohn ꝛc. das Ganze beschließen.

Man sieht, an eben so scenisch wirkungsvollen denn lyrische Ergüsse in reicher Abwechselung zulassenden, dramatischen Elementen fehlt es dem Sujet nicht, und finden sich in der Anlage auch gar deutliche Anklänge an früher schon behandelte Stoffe und Ideen, so sind diese doch so ergiebig für das scenische Spiel, daß wir niemals durch irgend eine Einförmigkeit dabei ermüdet werden können. Die Maskenzüge und was sonst noch um der eigentlichen Handlung herum sich bewegt und mit dieser mehr oder weniger in Verbindung steht, geben Gelegenheit zur reichsten Mannigfaltigkeit in Anlage und Ausführung, und wenn auch das Gesetz der Einheit nicht durchgehends darin beachtet wurde, wohin namentlich jenes zweite Erscheinen Adorni's auf der Straße gehört, das ganz und gar gegen seine erste Situation streitet, so mag dem Dichter doch zugestanden werden, daß erst um desto mehr er jene Quelle des unterhaltenden Wechsels in Folge der Scenen mit außerordentlicher Geschicklichkeit und Gewandtheit auszubeuten wußte, und von dieser Seite der gewiß die Oper manche Vorzüge in sich bewahrt, die vielen andern neuern Dichtungen der Art zu ihrem eigenen Nachtheile nur zu fühlbar abgehen. Der Monolog wie der Dialog, das Cantabile wie das Recitando u. s. w. lösen in wohlgefälliger Mischung mit Ensembleſtücken sich ab, und der Chor tritt kräftig bindend und mit erneuernder Wirkung dazwischen. Allein fassen wir außer dieser dramatischen auch die musikalische Seite der Behandlung des Gegenstandes noch mehr ins Auge, und untersuchen, welchen Antheil der Musik die Dichtung an der Darstellung ihre Vorwürfe läßt und zu lassen im Stande ist, so muß eben so unbedingt auch dem Texte jenen Fehler zugeschrieben werden, an welchem die meisten neuern Opernbichtungen leiden, und der nicht selten so wesentlich zum dahigen Hinderten des ganzen Werks beiträgt, nämlich vor allen Dingen der Fehler einer zu großen Breite, Länge und Volksthümlichkeit in der Entwicklung der einzelnen Ideen und Vorstellungen. Der Text einer Oper muß nur flüssiren und nicht erschöpfen wollen das Gefühl oder den Gegenstand, sonst bleibt der Musik Nichts übrig mehr zu ihrem Ausdrucke, und wird sie, ja muß sie worden ein bloßes musikalisches Gewand, das man den Worten umhängt, der vielen andern Fehler nicht zu gedenken, die unausbleiblich daraus hervorgehen. Gleich der erste Chor, z. B. enthält 16 Zeilen, von untermischtem Rhythmus sogar, während in den ersten vier Zeilen schon Alles gesagt ist, was der Sinn der Worte seyn soll; eine Romanze Nr. 2 ist vier Strophen von je acht Versen lang; eine Arie Nr. 4 hat nicht mehr als 31 Verse; eine andere Nr. 6 nicht mehr als 27; und so geht es ganz durch. Wie ist dabei dem Componisten möglich, einen Satz in seiner gehörigen Form auszuarbeiten, ein melodisches Motiv einen zuführen, und auch seiner Fantasie noch einen freien Erguß zu gestatten? — Nur daß er die Worte alle in Musik bringt, hat er schon genug zu thun, und was die Folge davon ist, begreift jeder Verständige, auch ohne mein Andeuten. Der beste Tänzer tanzt nicht schön, wenn er nur eilen muß, die Tour zu vollenden, und welcher Maler seine Portraits alle nur hübsch klein malt und malen muß, um recht viele auf ein Tableaux zu bringen, wird niemals ein vollendetes Bild zu Tage fördern. Ich bege die Ueberzeugung: wer diesen Text mit gewissenhafter Beachtung aller ächt musikalischen Formen in Musik bringt, wird eine Oper schaffen, die wenigstens 6 Stunden spielt, und so lange ein Publikum in Aufmerksamkeit und Theilnahme zu erhalten, fehlt es dennoch an allen andern Mitteln. Eben so über zeugt bin ich auf der andern Seite aber auch, daß sich fast die Hälfte in dem ganzen Texte wegstreichen ließe, ohne der Idee des Ganzen und ihrer poetischen Ausführung dadurch auch nur im Mindesten zu schaden, so

Digitized by Google

der Zusammenhang würde noch mehr dadurch befördert und die musikalische Einheit wie die gesammte Lyrik der Form gehoben werden, denn diese findet sich eben so durchgängig in dem Texte vernachlässigt, als die Andeutungen der handelnden Motive nicht selten mit gar zu vielen redenden Figuren und Declamationen verbunden und umwebt werden. Doch werden wir uns jetzt zur Musik selbst und sehen zu, wie Hr. Lindpaintner die schwierige Aufgabe, die ihm solchergestalt denn vom Dichter gestellt wurde, gelöst hat.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Aus den Böhmischen Bädern, Herbst 1839.

Wenn ich die Frage aufwerfen wollte: an welchem Orte der Welt wohl diesen Sommer über am meisten musicirt worden sei? jeden Sommer über am meisten musicirt werde, so ließe sich die Frage, wie ich anders nicht meine, ohne viel Streitens dahin beantworten, daß dies in den Böhmischen Bädern gewesen. Auf der weiten Strecke vom Fichtelgebirge bis zur Elbe, den ganzen Lauf der Eger entlang, klingt und geigt es dem Wanderer entgegen, hallt es ihm nach wenn er abreiset, so daß er das schöne Gebirgland für das neue Arkadien anschauen mag. Was das erfreulichste bei der Sache war, ist der Umstand, daß die Musik, welche man zu hören bekömmt, gar nicht schlecht ist, sondern in ihrer Art wohl nicht besser seyn könnte. Denn sowohl die großen Tonbühnen, welche man in den vielbesuchten Bädern, Töplitz und Karlsbad antrifft, wie die kleineren Gesellschaften in Marienbad und Franzensbrunn sind von ersten bis zum letzten Mitgliede von gewandten tüchtigen Spielern zusammengesetzt, und werden von lenntnißreichen tüchtigen Leuten geleitet, die allen Fleiß anwenden, den verschiedenartigsten Anforderungen, welche stets an sie gestellt werden, zu entsprechen. Das Theater in Töplitz wird von einem jungen talentvollen Manne geleitet, der in Wien eben seine Schule durchgemacht. Die Gesellschaft in Karlsbad steht unter dem Stabe des bekannten und vielbewegenden Walzercomponisten Labitzki, und ist von allen die am glänzendsten zusammengesetzte; die Gesellschaft in Marienbad hingegen zählt nur acht Mitglieder, welche unter dem alten Meister Schubahn alles mögliche leisten; die franzensbrunner Gesellschaft nicht zahlreicher als die vorige unter der Leitung des Herrn Hüller, eines Mannes der mit den gebotenen Kräften nicht mehr leisten könnte

Für einen denkenden Tonfreund, der sich nicht vom Geräusche bestechen läßt, ist es erfreulich zu hören, wie eben in den kleineren Gesellschaften die verschiedenen Stimmen behandelt werden, und wie Sachen, welche für die große Tonbühne berechnet sind, für die kleine eingerichtet dort noch eine Wirkung hervorbringen, welche der in der großen Tonbühne wenig nachsteht; ja oft hat mir sogar scheinen wollen, als ob auf diese Weise deutlicher die verschiedenen Gestaltungen der Melodien hervor getreten wären, als ob der Fluß des ganzen Satzes erhöht, und die Färbung sogar reichhaltiger geworden, ob diese Behauptung schon auf dem Papier etwas grell aussehen mag. Für einen Tonsetzer im Bade mußte kaum aber die Beaufschung solcher Tonbühne auf die Dauer von größerem Nutzen seyn, als ob er eine vor sich hätte, welche über einen ganzen Bogen ihre Partitur breiten möchte, da er eben durch das beschränkte Haushalten mit Mitteln lernt mit seinen Mitteln, was eben unsren Meister im höchsten Grade zu lernen Noth thut; da er hier erst inne wird, wie vieles sich mit mäßigen Mitteln, mit wenig Klängen erreichen läßt, wie wenig oft die größten Tonmassen, die gesuchtesten Zusammenstellungen wirken, wenn sie zu häufig angewandt werden, wenn das Ohr einmal durch sie betäubt ist. — Würde sich ein Jndianer, oder sonst ein Fremder, welchem europäische Sitten unbekannt sind, einige Tage in den schönen Badesträdten aufhalten, und würde ihm gesagt, daß der bunte Schwarm Fremder herangekommen seyn, um hier von seinen Leibesgebrechen geheilt zu werden, so würde der Mann gewiß schließen, daß hier auf acht schamanische Weise durch Tonkunst eben die Heilung betrieben, wenn er auch nicht die Abhandlung eines gewissen Doktor Bedee de vi musicae salutari gelesen, die wir vor Jahren in die Hände fiel. Von Morgens frühe nämlich bis spät Abends wird da allen Fremden vorgespielt, wird das ganze Städtchen durchklungen, so daß jede Seele immerdar in einem Tonbade schweben muß, was am Ende doch auch wohl seine gewisse Wirkung haben wird. Des Morgens frühe schon beginnt das Spiel an der Quelle, unter hellem Klange werden die Heilbecher hinuntergeschlürft, werden die vorgeschriebenen Schritte darauf abgemessen. Von der Quelle gehen die Tonkünstler in der Stadt umher, die Neuangekommenen durch Ständchen zu grüßen, so daß bald in dieser bald in jener Gasse den ganzen Morgen hindurch der Reigen ertönt. Nachmittags spielen die nimmermüdeu Orfeiden im Parke vor der dort im Putze versammelten Menge, Abends bringen sie wieder Ständchen unter den Fenstern der Gäste, wenn nicht im Kursaale ein Ball oder ein Concert sie von neuem in Anspruch nehmen will. Die Leute haben kaum Zeit zum Schlafen und zum Essen, und kein Wunder wäre es zu nennen, wenn sie gerade für Musik durch das Uebermaaß ganz abgestumpft würden. Ich habe das Gegentheil gefunden, aber nur auch die Erklärung gesucht, weshalb denn eigentlich die Leute noch immer Sinn und Liebe für ächte tüchtige Musik behalten. Sonderbar klingt das Ergebniß meines Nachsinnens, aber ich muß es aussprechen: die viele schlechte Musik, die sie machen müssen, hält die Leute wach für das Gute! Ich habe die Lust, das innere Leuchten der Seele bemerkt, mit dem die Männer an Beethofen und Mozart gehen, wenn sie den gebenden und stehenden Mann mit dem saden Raschwerk des Tages abgefertigt, endlich überdrüssig haben; daß ich nun auch begreife, weshalb das Publikum in vielen gepriesenen Städten unseres Vaterlandes, und in sogenannten Kunststädten dazu, nur Postillons von Longjumeau und ähnliche Modewaaren erheischt. Es haudelt sich hier nämlich um nichts Geringeres als die Tonbühne, als die ganze Singbühne für das Gute und Gediegene wach zu halten, dafür zu

Digitized by Google

sorgen, daß die Sänger und Spieler, welche sich seit Jahrzehnten an Mozart übersättiget, kümmal durch diese Prießnitzische Wasserkur wieder zur Gesundheit gelangen, weshalb nur Gesunde, die nicht wissen wo es mit der Sache hin soll, zuweilen etwas ungeduldig werden. Ich für mein Theil freue mich immer, wenn ich den Namen Schröder-Devrient auf dem Bühnenzettel als Romeo gedruckt schaue, indem ich an die zukünftigen Donna Annas und Fidelios denke, ergötze mich, die Lager als Nachtwanderin auf den Brettern zu wissen, weil sie aber unter dem Rade der Mühle glücklich durch geht, und den ganzen Wasserflurz bellinischer Brühe über Haupt und Nacken bekommt, was gewiß helfen muß.

Wieder zu unseren Musikern zu kommen, so hat es mich wohl eben so sehr belustiget, die verschiedene Zuhörerschaft um die Brunnentrixonen herum zu schauen, als die verschiedenartigen Leistungen der Künstler nacheinander zu hören, und oft habe ich die Herren Kapellmeister bewundert, wie sie sich mit diplomatischer Geschmeidigkeit durch alle Bitten durchzuwinden, und die verschiedenartigsten vielseitigsten Ansprüche zu befriedigen verstanden. Wie so vieles auf der Welt viertheilig ist, so verhält es sich auch mit unsern Badegästen, die in diesen Kunstanforderungen in vier Reigen einzutheilen sind. Ich kenne deren bis jetzt wenigstens zwei deutsche, eine italienische und eine französische. Die erste deutsche besteht vorzüglich aus ältlichen gesetzten Männern, welche bei dem Beginne des Quellenspiels Morgens, wenn die Tritonen zum guten Anfange eine Mozart'sche, Beethoven'sche oder Haydn'sche Sinfonie oder ein sonstiges Tonspiel auflegen, trotz des vorgesetzten Wandels mit ihrem Becher in der Hand in einiger Entfernung stehen bleiben, und ehrerbietig, als ob sie Priesterworte oder Weisegen ergattern wollten, den Tönen lauschen. Freilich sehe ich dann auch wohl die Blicke eines solchen alten Herrn jünglingsfrisch aufwachen, freilich ein Lächeln die ernsten Züge überfliegen, und freilich schaue ich auch manchmal in den Reihen der Männer einen Jüngling eintreten, der über dem Wogen der Töne vor sich hinschaut und tiefer als gewöhnlich aufathmet. Das sind meine Mozartianer. Meine zweite, ist die Lannermenge, welche ungeduldig hinter dem Treffen der ersten lauert, und all die schönen Walzer berechnet, die aus dem langen, langen Stoffe, der sich eben abspinnet, hätte zugeschnitten werden können. Es sind gewöhnlich hübsche junge Frauen und vollblühende Mädchen, die sich ewig in frohen Tänzen wiegen, und die das Dreigestirn Strauß, Lanner, Labizki, dem großen tonlichen Dreigestirn als Goldkälber unterschieben möchten, was ihnen freilich mit manchem Jünglinge gelingen mag, der an dem Leuchten der schönen Augen wohl schönere Feuerwerke schaut, als ihm in den Tönen der drei Walzermeister umknattern. Die dritte Classe steht aber auch schon da, hinter den Künstlern, und seufzt wehmüthig nach ihrer Seelennahrung. Es sind die Liebhaber der wälschen Schule, vor allen die zarten Nachfühler Bellinis. Hier ist der Reigen schon bunter, alle Alter, alle Geschlechter vereinigen sich in Bitten um Gefühlüberschwängliches; vorzüglich sind es aber Nordländer, sind es Russen, welche so ganz in die Schönheiten des sizilischen Schwanes eingehen können. Einmal wohl, weil die Mode von Paris aus jetzt bis in den fernen Nordost gedrungen ist, und dort die Herzen angeregt hat; dann auch, weil das lyrische Element in diesen Ländern, wo das bühnliche (dramatische) nur herbeigezogen ist, vorwaltet, und schon im Volksgesange dieses Volkes ausgebildet ist, durch alle neueren Versuche der Künstler hervorgehoben worden. Hier Bellini, und aber Bellini und lauter zärtliche Seufzer und zuckersüßes Lächeln in den Kauf. Ich hatte Gelegenheit, einem dieser Herrn einen recht unschuldigen Possen zu spielen. Ich sah nämlich einen nordischen Kriegsmann jeden Morgen um die Orfeiden herumstreichen, und den Kapellmeister mit den freundlichsten Bitten bestürmen, er möge doch noch einmal von Bellini Etwas auflegen. Ihm wurde willfahren. Aber stets begehrte der Mann wieder etwas Neues, etwas Neues von Bellini. Der Kapellmeister wurde zuletzt ungehalten, gab aber doch noch einmal etwas, und zwar das aller nagelneuste, was von Bellini aufzutreiben, was im Bade noch nicht gegeben worden! Das half aber nichts, der Mann meinte: das sey nichts Neues von Bellini, das habe er schon fünfzig mal die vorhergehenden Tage gehört. Ich wußte jetzt, worin die Schuld war, bat mit dem Herrn um etwas Neues von Bellini, und gab dem Kapellmeister, dessen Vertrauen ich gewonnen, bei Seite einen Wink, einmal das Spohr'sche Duett aus Jessonda zu spielen, welches die Herren trefflich für ihre kleine Tonbühne zugeschnitten hatten. Nun sah ich meinen Mann ungeduldig wartend vor den Musikern umher schreiten, sah ihn beim Beginn des Spieles lauschen, entzückt lauschen und hörte zuletzt ihn ausrufen: daß das doch einmal etwas ganz Neues von Bellini sey! wirklich etwas funkelnagelneues von Bellini. Jetzt zur letzten Classe, die der Franzosen. Spielt uns Auber und Adam, recht viel von den prickelnden tänzenden geistsprühenden Weisen, aber belliebe nichts Ernstes, lieber Meister! ist ihr beständiger Ruf, und nun freuen sie sich, daß sie zu der Musik so vortrefflich den Takt nicken, schlagen oder abschreiten können.

Nachdem ich alles Löbliche über unsere Quellentritonen gesagt, will ich alle angehende junge Tonsetzer einladen, es künftigen Sommer einmal ein paar Wochen in den böhmischen Bädern zu versuchen, absonderlich in den kleineren, und ich bin gewiß, daß sie dadurch an Gesundheit des Leibes und der Seele vielfach gewinnen würden. Dort einmal aus dem Getriebe des gewöhnlichen Lebens herausgerissen, und den ganzen Tag dort von den mannigfältigsten Kunsterzeugnissen umklungen, würden zuverlässig sie zum Nachdenken über sich und Andere vielfach angeregt werden. Sie würden die Sinfonie vom Trommelund Stampfwerke entblößt, das Singspiel ohne Gesang, ohne Malerprunk und Bühnenblitze hören, würden aller musikalischer Verzerrung leicht inne, und bemerken sowohl das, was da bleibet, als was schwindet, was ihnen draußen in dem Schwarme, wo eine Erscheinung die andere jagt, erst einleuchtet, wenn es schon zu spät ist.

Wedel.

Digitized by Google

Feuilleton.

Man sage nicht, unsere deutsche Literatur bleibe den heiligsten Interessen des Vaterlandes fremd: der junge Violinist Prume spielt in Berlin, und die Herren Reißiger und Glaßbrenner haben einen beißen Kampf darüber ausgefochten, ob seine Teufel auch vollkommen rein intonirt werden. Deutsches Land! — so hoch auf deine Beeren! und Kunst! — wer reich entfalten sich deine Blüthen! —

In Wien brachte die letzte italienische Oper auch Donizetti's „Belisario“ auf die Bühne, und er fand Beifall; nun hat auch die deutsche Oper ihn gegeben, aber der Beifall soll bei weitem nicht der frühere gewesen seyn. Die Sängerin van Hasselt, welche sich in München nicht halten lassen wollte, sang die Antonina.

Kürzlich bestanden Moscheles und Chopin am Königlichen Hofe zu Paris einen ganz eigenen Kampf; beide mußten sich dort zu gleicher Zeit hören lassen; Moscheles konnte sie über Thirnen von Mozart; Chopin spielte hauptsächlich Etuden. Reiche Geschenke lohnten ihre Leistungen.

In einer englischen Zeitung lese ich so eben die Behauptung von einem Arzte, „daß die Musik deshalb von dem weiblichen Geschlechte mit so viel Vorliebe getrieben werde, weil sie die krankhafte Reizbarkeit erhöhe, die zuletzt in Hypochondrie übergehe.“ Der Mensch muß nur Geduld haben, am Ende klärt sich Alles auf, und so erfahren wir nicht unwahrscheinlich auch noch, wofür es kommt, daß besonders die Engländer so häufig an dem salalen Spleen leiden: von ihrer großen Vorliebe für Musik natürlich, wenn sie selbst auch keine gute Musik machen können.

So haben wir und auch schon oft genug gewundert, daß Hr. Auber über sich gewinnen konnte, so viele Galoppaden in ziemlich allen seinen Opern anzubringen, und Niemand denkt daran, daß Auber, als ein solcher Pferdeliebhaber und guter Reiter, eine ganz natürliche, unwiderstehliche Aufforderung dazu in sich trägt, und das größte Recht dazu hat. Auf dem Sattel werden alle seine Melodien erfunden.

Die Augsburger Allgemeine Zeitung meinte vor Kurzem, „Herr Ole Bull führe einen schaffenden Genius mit sich;“ als er nach Stuttgart kam, war Niemand bei ihm als ein wenig eleganter Diener, und Hrn. Lehmann hat er meines Wissens auch in Pesth zurückgelassen.

In Wien fand am 15. November eine große musikalische Academie zum Besten des Instituts der darniederigen Schwestern Statt, wobei auch Berlioz so bereitwillig als vortheilhaft mitwirkte. Die Welt wollte auch in einem Armen-Concert zu Augsburg spielen, aber — fatales Geschick! — er hatte sich in den Tagen verrechnet, und kam zu spät.

Die Amerikaner gewinnen doch auch die Brettenwelt jetzt lieb, und besonders ihre Opernhäuser vermehren sich mit einer erstaunlichen Schnelligkeit. In New-York sind in diesem Jahre drei junge englische Sängerinnen engagirt worden, und auf dem dortigen Repertoire befindet sich auch Beethovens „Fidelio.“

Czerny's Geschicklichkeit ist schon oft bewundert worden: bei Simrock in Bonn erschien kürzlich sein 361. Werk; aber was sollen wir zu Donizetti's Talent in der Production sagen? — er arbeitet jetzt an 6 — sage sechs Opern auf einmal; zwei davon sind für die große, zwei für die komische und zwei für die Opernbühne des Renaissance-Theaters in Paris bestimmt, und alle sollen in einem Jahre fertig und aufgeführt werden. Welcher Genius! — Nun! — wie machte es Archimedes, als er mit 9 Steinen hundert zählte? —

Adam, der Verfasser des „Postillion von Longumeau“ ist jetzt in Petersburg und schreibt dort für die Taglioni ein Ballet.

Unser ehrenfester Friedrich Schneider dagegen hat ein neues Oratorium „Salomons Tempelbau“ beendigt, und sofort ein neues, betitelt sich und dessen Text meist aus Bibelstellen zusammengesetzt wurde. Zu bewundern ist nur, daß mitten zwischen Paris und Petersburg doch auch solche Früchte noch gedeihen.

Madame Pleyel (eine in Wahrheit schöne Frau, innerlich wie äußerlich) gab kürzlich im Dresdner Concerte, worin sie Hummel's H-Moll-Concert, Beethoven's C-Moll und Weber's Concertstück F-Moll vortrug, und die Dresdener sollen es ihr auch gar nicht übel genommen haben, daß sie seine Etuden spielte. Wunderliche Leute! als ob sie eine romantische oder gar ganz sinnlehnigel neu romantische Etude nicht ein großeres Kunststück wäre als so ein Concertsatz von Hummel oder Weber!? — Man muß die Sache nur verstehen, und versteht man sie nicht, oder ist sie nicht zu verstehen, so muß man sie wenigstens nur glauben.

Uebrigens scheinen die Dresdener doch nicht auf den Kopf gefallen zu seyn: Gluck „Iphigenie in Tauris“ ward gegeben, und das ganze, zum Ersticken volle Haus hallte wieder von dem Sturm des Beifalls; dann denke man die erschaulich lange Reihe von lauter tüchtigen Männern, die sie bei sich zu erhalten wissen: Reissiger, Schneider, Otto, Dohaur, Lipinsky, Schubert, Winterstein, Kummer, Schlick, Fürstenau, Haase, Levy, Kotte, Cisner, Schütze, Morgenroth u. s. w. Nächstens wird Händels „Israel“ dort zur Aufführung kommen.

Eine der schönsten und größten Orgeln vielleicht ganz Europa's ist die zu Freiburg in der Schweiz; der Verfertiger derselben lebt noch und ist der Organist in Freiburg. Kürzlich wurden demselben 100,000 Franken geboten, ein ähnliches Werk in der Magdalenenkirche zu Paris zu erbauen, aber der alte würdige Greis sagte — „Nein! ich will blos mein Werk noch spielen, so lange ich noch lebe.“

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

Diese Zeitschrift erscheint auch im kommenden Jahre 1840 und kann von da an durch **alle Buch- und Musikalienhandlungen** und **jedes Postamt** bezogen werden. Der Preis des **ganzen** Jahrgangs ist Thlr. **G. — = fl. 10. 48 Kr. rhein. = fl. 9. — C. M.** Das Großh. Oberpostamt dahier liefert dieselbe bis auf die badischen Grenzen um diesen Preis, und der Postporto-Aufschlag der übrigen Staaten wird denselben nur unbedeutend erhöhen.

Einer Empfehlung dieser Jahrbücher, welche den **Tüchtigsten** und **Würdigsten** unter den Künstlern und Musikgelehrten, als einen **Reissiger, Schneider, Spontini, Spohr, Marx, Schnyder von Wartensee, Häser, Fröhlich, Berlioz, Kastner,** und aller übrigen Mitglieder des **deutschen National-Vereins für Musik** ꝛc. zum Organe dient, und die sich bereits auch, obschon erst vor dreivierteljahren neu gegründet, um ihrer anerkannten Gediegenheit willen unter der Redaktion des Herrn Hofrathe **Dr. G. Schilling** eines sehr **glänzenden Rufs** in der gesammten Musikwelt erfreut, enthalten wir uns als unnöthig ganz und bitten nur um **baldige** Bestellung, um die Auflage nach dem Bedarfe bestimmen zu können.

Karlsruhe im Dezember 1839.

Die Verlagsbuchhandlung von
Ch. Th. Groos.

Digitized by Google

Abonnement bei allen guten Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

Fahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition in Kunstfreunde Leipzig, Lange-Haus. Preis für die 3 Quartale des ersten Jahrgangs 6 Thlr. oder 10 Fl. 48 Kr.

Erster Jahrgang. Nr. 39. 26. Dezember 1839.

Promemoria eines Musikers von Profession, an sämmtliche Herren Opern-Dichter. —

Aus der Mappe eines Verstorbenen.

(Fortsetzung.)

Muß der Dichter sich nicht ordentlich präpariren durch wüzige Chocolate, aromatischen Mokka, und mousirenden Cieul de Perdrix, damit ihm nur unterschiedene menschliche Verirrungen einfallen, die er in ihrem Kampfe mit der Sittlichkeit darstelle, durch mannigfaltige quid pro quo's und Turbu'engen recht anschaulich mache, um ihre schwache Seite als warnende Votiv-Tafel ins blendende Licht zu stellen, und nach erregter, aufs höchste potenzirter Spannung das poetische Ritterschwert blank zu ziehen, die Tugend mit Lorbeer-Kränzen zu decoriren, dem Laster aber imaginaire Maulschellen, Nasenstüber und Rippenstöße zu applyiren? — Wird nicht solchergestalt das Gemüth, welches so eben durch den artistischen Wettstreit der wahren Ehre mit der Unehre, und der reinsten Liebe mit der Treulosigkeit abschrecklich affizirt, benunruhigt, und ins Mitleiden gezogen wurde, nun erst recht poetisch versöhnt, wenn ihm handgreiflich dargethan wird, wie das Ideal des Schönen und Guten den zügellosen Materialismus besiegt, und in seine Schranken zurückweist? —

Wenn die Gräfin an dem Pagen nichts weiter als die Pathenstelle versehen wollte, kraft welcher sie für sein Unterkommen sorgt, und dem Haushofmeister die Anordnung seiner Tagtpage überträgt, würde dann die heimliche Falte des weiblichen Herzens aufzudecken seyn, die gerade hier mit so vieler Kenntniß, und psychologischer Wahrheit gezeichnet ist? —

Muß nicht ein gefallener Mensch in seinen Verirrungen dargestellt, und durch komische Verschlingung und Auflösung der Zufälle wieder zur Selbst-Erkenntniß geführt werden, wenn das Lustspiel seine individuelle Wirkung hervorbringen soll? — Man gestehe es sich nur, daß die Decenz aus dem Herzen zu sehr gewichen ist, und daß deshalb man immer den äußern Schein haben will. —

Das Spiel der Leidenschaften kann nicht in so verschiedenartigen Nuancen gezeigt werden, wenn der Dichter seine zu belebenden Figuren nicht in so wunderbarer Maskerade verkappen darf, daß sie handeln, oder zu handeln drohen. Das bloße Wißspiel der Rede reicht nicht aus, die mannigfaltigen Verzweigungen herbei zu führen, in denen dramatische Personen der Oper sich bewegen, und durch charakteristische Züge des Lebens unsere Theilnahme reizen, und sich erhalten können. — Darum wäre es — zum Frommen der dramatischen Tonkunst — wahrhaft wünschenswerth, daß die übertriebene Delicatesse unserer heutigen ästhetischen Herzenskammern nicht allzuschnell verdammte, was gerade im Komischen ganz unentbehrlich, und was dem Componisten erst die wahre Gelegenheit gibt, seiner Töne wunderbares Geheimniß zu enthalten! — Aber es herrscht eine ordentliche Sucht, den Spielraum des komischen Opern-Dichters immer noch mehr zu beengen, da derselbe doch ohnedies schon von so vielen Nebendingen gehemmt ist. —

Wie muß er nicht alle Kunst anwenden, um nur die Entwickelung seiner Charaktere auf dem möglichst kürzesten Weg herbei zu führen, weil das gesungene Drama eine ungleich geringere Ausdehnung zumißt, als das rezitirende Schauspiel? — Er sieht sich demnach gezwungen, die Entschleierung des innersten Wesens seiner Figuren, worauf das gesprochene Drama die höchste Kunst verwenden darf und soll, mit kecken, schnellen Zügen zu vollenden und der That mehr Gewicht zu geben, als jenes darauf legt. Ja, indem seine Personen singen, was die des Schauspiels reden, müssen sie in einem die Verständlichkeit fördernden Style gehalten seyn, wenn die Tonkunst dabei ihren Zweck erfüllen soll. Kurz, in der komischen Oper muß ein komisches Leben walten, und der Dichter nicht durch die gezierten Manieren der Conveniez gefesselt seyn, wenn das Ganze Interesse erregen, und anschaulich werden soll. —

Dies heißt aber nicht etwa, er dürfe mit zügelloser Freiheit darin zeichnen, was ihm beliebe, und sich eigenmächtig von den Gesetzen der Schönheit entbinden, sondern er muß vielmehr das soeben Leben und Treiben des Lustspiels in seinen Wechsel-Formen, Gestalten und Gruppirungen nur recht kräftig conturiren, wie es den Sieg des Idealen über das Materielle verkündet, wenn auch die naseweise, übersbildete Welt darob sich mockiren und sagen sollte: „dies paßt nicht für unsere höhere Zirkel!“ —

Denn eben in diesen — soit dissant — höheren Zirkeln verrsteht durch Ulurvation das eiserne Gesetz der Gewohnheit, welche alle darin schwebenden Figuren in Banden schlägt, daß sie in einem und demselben Style sich bewegen, wie Bilder von einer Farbe; daß sie alle eine

Digitized by Google

und dieſelbe Geſinnung zu verrathen ſcheinen, wie Menſchen eines Charakters, daß ſie alle einen und ebendenſelben Kleiderſchnitt haben, wie die Elemen einer Erziehungs-Anſtalt, daß keines eine Eigenthümlichkeit des Innern noch des Aeußern verrathe, gleich einer, von unſichtbarer Macht commandirten Compagnie Soldaten, daß keines handle, ſondern nur verſchämt lächle, und angenehme Reden liebte, — und wäre es wohl möglich, darauf die Fabel eines Luſtſpiels zu bilden, ſelbſt wenn man auch den Dichter auf die Folter ſpannte? — Das Individualiſiren der Charaktere iſt ſein Feld, und darin herrſcht das komiſche Leben. —

„Soll nun aber die Oper ſo viel Handlung haben, als das Drama?“ — Nein! denn alle Handlung, welche ſich aus der Willkühr des Erfinders entſpinnt, und nicht aus der Tiefe der Charaktere und dem Gange der Geſchichtsfabel erwächſt, iſt todter Schall, dem alle Wahrheit und Lebendigkeit abgeht. — Nun iſt aber der Raum der Zeit, in dem eine Oper ſpielen ſoll, allzu beſchränkt, als daß die Charaktere ſich gehörig nach allen Richtungen in der ſie beſtimmenden, oder durch ſie beſtimmten kleinen Welt bewegen könnten, um ihre Entwickelung wahrhaft zu begründen und auszuführen; auch gehört keine gewöhnliche Gewandtheit des Pinſels in der al fresco Malerei der Seelenzuſtände dazu, um mit wenig ſchnell rundenden und geſtaltenden Strichen ein Weſen in dieſen Zauberkreis zu ſtellen, daß der Zuſchauer auf ſeinem unruhigen Parterre mit ſeinem ungeduldigen Auge das lebendige Bild vor ſich wandeln ſieht, und an ſeine Nähe auf intereſſante Weiſe gefeſſelt ſich fühlt. —

Wie viel braucht nicht der Schauſpieldichter Verſchweigungs- und Sonderungs-Kunſt des Allernöthigſten vom Zufälligen, um ſeinem Geſpräche die gehörige Kürze und doch zugleich den tiefſten Inhalt, die treffendſten Züge der innerſten Empfindung, oder die natürlichſten Irrgänge des Entſchluſſes zur That, zeichnend einzuverleiben? — Jetzt tritt der, leider unvermeidliche Fall ein, daß, um den gezeichneten Wechſel der Seelenzuſtände in den Perſonen des Drama's zu erkennen, nicht allemal genug Perſonen im Publikum vorhanden ſind; weil wieder Seele dazu gehört, um die innere Nothwendigkeit und Freiheit der Geiſter ſchauend zu verfolgen, ihren Grad an Kraft, Willen und höchſter Moralität zu meſſen, durch welchen der Dichter ſie mit dem Schickſalsrade in der Tragödie kämpfend unterliegen, oder mit dem Würfelſpiel des Zufalls im Luſtſpiel komiſch verwickeln läßt. —

Denn die meiſten Liebhaber des Schauſpiels, welche deshalb alſo auch ſchon Kenner ſind, weil ſie es zu ſeyn glauben, wollen weiter nichts als That vor ihren Augen ſehen und zwar keine gewöhnliche, ſondern etwas recht überraſchendes, groſſes, heroiſches, liebliches, niedliches, — ja ſogar das *aimable* wollen ſie mit dem Schauervollen der Geiſterwelt gepaart und dieſe Elemente alle in Eins verſchmolzen. —

Daß ein ſolches Unternehmen faſt mit gleichen Schwierigkeiten verbunden iſt, als wie die Auffindung der Quadratur des Zirkels, leuchtet wohl Jedem ein; und doch nimmt das tägliche Geſpräch über Theater- und Opernſüdte ſeine gewöhnliche Richtung auf dieſen Stoff. — Es ſoll Zauberei, aber doch hübſch natürlich — überraſchend und dennoch gehörig vorbereitet ſeyn, — es ſoll, etwas ganz apartes, nicht in unſerm Lebenskreiſe ſpielen und auch keine fremden Sitten enthalten, — im Plan und in der Charakteriſik ſoll Ordnung herrſchen, — alles originell, doch nicht allzuſehr, auf keinen Fall intereſſen langweilig ſeyn, — es ſoll rühren und durch Gefühle und Thaten der Liebe gewürzt ſeyn, aber ja beileibe nicht die ewigen Liebeleien anfüſchen, — es ſoll verſtändlich, doch niemals noch da geweſen ſeyn, — endlich ſoll es den Allergebildeten, gleich wie den groſſen Haufen intereſſiren, — — dies Alles ſind die Poſtulate, welche die beutigen Opern-Liebhaber und Protectoren im Munde führen; ja, ſogar oft ſind es die Steckenpferde, worauf die *gemeine* Kritik ſich herumtummelt; und wie mag man wohl ſolches vereinigen? — Bringt der Dichter einen Opernſtoff, den er aus der romantiſchen Saamen-Vorraths-Kammer von „Tauſend und einer Nacht“ geholt hat, worin ſo vieles Treffliche annoch zu finden, ſo ſagt die Welt: dies habe man ſchon als Kind geleſen, — obgleich es ſich gerade deshalb um ſo mehr zur Oper eignen ſollte; denn erſtlich ſteht die hiſtoriſche Wahrheit noch lebendig vor der Seele, weil das, was ein junges Gemüth einfaugt, alle Lebensadern durchdringt, und der Dichter darum auch weit weniger Vorbereitungs- und Entwickelungs-Heber braucht. —

Die Seele iſt mit dem Steiet der Handlung ſchon vertraut; es kann alſo ungleich mehr Sorgfalt auf die poetiſche Ausbildung gewandt werden. — Wie viele Genüſſe könnten wir haben, wenn der darum oft allzuſchnell gebrochene Stab über Opernbücher nicht die beſten Dichter abſchreckte, dieſelben Schickſals-Donner-Wolken über ihrem Haupt zuſammen zu ziehen? —

Werfen wir nun aber ernſthaft die Gewiſſens-Frage auf: „giebt es denn eigentlich etwas Neues, in jenem Sinne, wie die Welt es meint?“ — Eine Handlung mit ihren Zufalls- oder Schickſals-Verkettungen, welche im groſſen Buche der Geſchichte nicht auf manchem Blatte — wenn gleich mit kleinen Abweichungen der Charakteriſik — ſchon geſchrieben, oder aufgezeichnet ſtände? — Die Verhältniſſe und Dinge in ihrer Nacktheit ſind alle da geweſen; nur des Dichters Phantaſie-Zuthat kann ſie unmodeln. So ſoll es auch ſeyn; denn wie wunderbar müßte die Begebenheit ſich geſtalten, von der uns das Theater nicht ſchon manche Großältern, Ahnen, oder Urahnen gezeigt hätte? — Wir würden das Unwahrſcheinlichſteite-Geſchrei alsbald dagegen erheben und den Verfaſſer aus purer, angeſtammter Milde ins Tollhaus exiliren. —

Ferner ſoll es ſo ſeyn wegen der obenerwähnten nöthigen und heilſamen Erſparung an Zeit, welche der Opern-Dichter darauf wenden müßte, uns zur Empfänglnip eines unerhörten Meteors von Geſchichts-Fabel vorzubereiten. — Wie gröblich verſündigen ſich demnach nicht oft Kritiker, indem ſie ihre Beurtheilung alſo anfangen: „da haben wir ſchon wieder einen Onkel und zwei Nichten, welche den alten Argus überliſten und ſeiner Wachſamkeit zum Trotze in Amors Roſen-Netze ſich verſtricken. Hätte denn der

Digitized by Google

Dichter nichts Neueres, Beſſeres, Originelleres erfinden können?“ — Gerade, als ob ein ſolches Verwandtſchafts-Verhältniß von drei Perſonen jemals zu altern vermöchte; als ob es nicht ſchon zu Adams Zeiten eben ſo alt wie im currenten neunzehnten Jahrhundert geweſen wäre, gerade, weil es nothwendig und ewig unveränderlich iſt. —

Liegt denn etwa in dieſer parentellen Connexion vielleicht eine poetiſche Beziehung? — und dennoch ſtrotzen unſere modernen Recenſionen von derlei Vorwürfen, während andere wieder mit jubilirender Begeiſterung „Bravo Bravissimo!“ ſchreien, wenn zufällig einmal ein neues dramatiſches Poem vom Stapel gelaſſen wird, worin — irreflexibile dictu! — auch nicht ein winziges Wörtlein von Liebe ſich eingeſchmuggelt hat; — als ob dieſe ewige, heilige Flamme je erlöſchen ſollte, oder könnte, — als ob dieſelbe einem gezeichneten Lebens-Momente aus dem ganzen Daſeyn eines Helden nicht erſt die exaltirende Wärme und Gluth verleihen müßte, — als ob ſie nicht der höchſte poetiſche Culminations- und Central-Punkt wäre, deſſen Gefühl ſelbſt den auf der niedrigſten Bildungs-Stufe ſtehenden *Esquimaux* entflammt, unwandelt und augenblicklich zum Gott erhebt! —

Liebe iſt und bleibt nun einmal der mächtigſte Hebel aller That- und dazu erforderlichen Lebens-Kraft, und kann alſo in ſo unzählig verſchiedenen Geſtalten erſcheinen, als Charaktere denkbar ſind. Gleich ihr wird eben ſo wenig die Hydra der Eiferſucht veralten, noch unbrauchbar für das Drama werden; denn beide gehören zu den Urſtoffen der Menſchheit; ſo lange demnach Menſchen aus dieſer ſublunariſchen Welt auf unſern Bühnen figuriren, werden auch dieſe beiden großen, unerſchöpflichen Themata in ewig wechſelnden Variationen immerdar wiederkehren und das mit allem Rechte! —

In der Verſchiedenheit der Geſchichtsfabel und der Charakteriſtik liegen die Trieb- und Springfedern, welche den dramatiſchen Mechanismus zu einer kleinen, intereſſanten Welt machen, — zu einem Lebensgriffel, den wir aus dem großen Lebens-Spiele vor unſern Augen heraus und auf die magiſchen Breter gehoben ſehen. —

Wie kann dies aber in der Oper auf die rechte, zweckmäßigſte Art und Weiſe geſchehen? — Durch Geſpräch, das mitunter eintritt, aber durch den Geſang? — Vorerſt iſt zu erwägen, daß die wenigſten guten Sänger zugleich auch gute Sprecher ſind, ſowie zeigt ſich hier alſo wieder eine neue Gefahr für den Poeſenſchicter. —

Sollen innere Gefühle entwickelt werden, welche endlich die That herbeiführen — was die Pflicht des dramatiſchen Dichters iſt — ſo müſſen ſelbe nicht auf die proſaiſche, nichts ſagende Manier der gemeinen Welt ſich kund thun, welche mit „Ach! und O!“ mit: „O Himmel!! — Was? — Entſetzlich!“ — und dergleichen herrlichen Exclamationen gewöhnlich den erſten Moment zu ſalutiren pflegt, ſondern ſie ſollen ihr Aufkeimen mit dem Grade des Steigens, mit dem inneren Kampfe gegen äußere Nothwendigkeit durch ſolche Worte daethun, deren tiefſte Bedeutung und zwingt, die Sache von einer ganz neuen Seite betrachtet anzuſchauen, daß wir von ihrer geheimnißvollen Verbindung und Beziehung ergriffen werden und mitfühlen. —

Dies alles läßt ſich aber **wieder nicht** mit gemeiner Bildung ausſprechen von **Seite der** Darſtellenden, und wo iſt die ungemeine, die **vorzügliche** zu finden? — Etwa bei vielen Sängern? — **Die** Geſchichte des Tages belehrt uns eines anderen, **wenn gleich** keines beſſeren; denn, da das Stimm-Organ **eine Gabe des** Himmels iſt, die ſich oft, mit wunderbarer **Laune**, an Menſchen vertheilt vorfindet, bei denen weder **das** Glück noch die Aufmerkſamkeit der Menſchen **etwas zu ihrer** inneren Bildung beitrug, ſo die iſt Wahl **und langes** Bedenken hier unmöglich und gar nicht rathſam, **ſondern** wir Zeitgenoſſen eines ſolchen Stimmbegabten **müſſen** dann nehmen, was wir finden, und bei dem **Genuſſe eines** ſchönen Geſanges oft dem langſamen Gange **ſeiner** inneren Ausbildung geduldig baetend zuſchauen. —

Daher wird es ſtets gefährlich **ſeyn und** bleiben, die Rede für einen Sänger ſo hoch zu **halten**, und ihr ſo viel Bedeutung zu geben, als beim Schauſpieler das höchſte Erforderniß wäre. Auch möchte der **Zwiſchenraum**, welcher zwei Muſikſtücke von einander **trennt**, dann allzu groß werden müſſen und die Stimme **des** Publikums ſich vernehmen laſſen: „ich höre keine Oper!“ —

Hieraus folgt, daß eine ſo künſtlich **verſchlungene** Handlung, welche im regiirenden Schauſpiele **hohes** Intereſſe gewähren würde, zur Bearbeitung für das muſikaliſche Drama nicht tauglich iſt. Man muß demnach mit ſeinen Forderungen etwas nachgehen, um die Poeſie vermählt mit dem Geſange zu genieſſen; denn dieſe **reze** Theilnahme und dieſe **wachende** Spannung unſerer **Erwartung** kann niemals in der Oper erweckt werden, weil **Zeit** und darſtellende Perſonen fehlen. —

Deßhalb iſt es auch gar nicht rathſam, was ſo oft irrigerweiſe anempfohlen wird, daß man die vortrefflichſten Schauſpiele in Opern umſtalte, weil man alsdann ihres Effektes im voraus gewiß ſey. Denn das Publikum, welches ſolche Stücke bei ihrer **vollkommeneren** Darſtellung lieb gewann, betritt nun das Schauſpielhaus mit eben denſelben Forderungen, welche es an den regiirenden Mimen allerdings machen darf, findet aber zu ſeinem nicht geringen Mißbehagen nur allzubald, daß der ganze Plan abgekürzt, manche Epiſoden, ja ſogar einige Scenen rein weggeſtrichen ſind, daß der Dialog nicht mehr den vorigen greifreichen Inhalt hat, weil er natürlich in die Enge gezogen werden mußte, und daß ſelbſt auch Perſonen ausgelaſſen wurden. —

Hier berühren wir einen Gegenſtand, welcher insbeſondere eine größere Aufmerkſamkeit **erheiſcht**. —

Das Opern-Perſonale iſt in der Regel an und für ſich ſchon weniger zahlreich, weil Sänger gewöhnlich beſſer ſchon weniger zahlreich, weil Sänger gewöhnlich beſſer bezahlt werden, — die Maradons in der Conſtruktion des Singenommen. Feener muß in der Conſtruktion des Singenommen. Feener muß in der Oeconomie der Perſonen ſpiels eine ungleich größere Oeconomie der Perſonen ſpiels eine ungleich größere herrſchen, weil mittelmäßige Sänger in ſolcher Menge herrſchen, weil mittelmäßige Sänger in ſolcher Menge auftreten zu laſſen, als der Perſonalſtand vieler guten auftreten zu laſſen, als der Perſonalſtand vieler guten Stücke erfordern würde, ein höchſt gewagtes und gefährliches Unternehmen wäre; denn da will man den *Musico*, die *prima Donna assoluta*, den *primo Tenore e Basso cantante* ſo oft ſehen und hören, als nur immer möglich. —

Digitized by Google

Durch große Verwickelung der Handlung wird die Nothwendigkeit bedingt, daß die Helden und Hauptfiguren des Drama's oft mit untergeordneten Subjecten reden und handeln müssen; solches würde nun wieder Veranlassung geben, daß der Tonsetzer Duette, Terzette, Quartette u. s. w. zu componiren hätte, in denen die ersten Sänger mit ihren Collegen des zweiten oder dritten Ranges coalisirt wären; und wer den zarten Bau eines mehrstimmigen Tonstückes versteht, dem ist auch der Uebelstand nicht unbekannt, welcher durch eine solche exoterische Zusammenstellung entstehen würde. —

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Wien bei Tobias Haslinger: die Genueserin, große romantische Oper in zwei Aufzügen von J. P. Berger, Musik von Lindpaintner u. s. w. Clavierauszug.

(Schluß.)

In der That ein Blick in die Partitur oder vielmehr das uns davon vorliegende Surrogat überzeugt schon von den höchst nachtheiligen Folgen, den ein solches Mißverstehen, oder unvollkommenes Durchdringen seiner Aufgabe doch von Seiten des Dichters für die Composition selbst dann nothwendig haben muß, zumal aber hier haben mußte. Lindpaintners künstlerischer Genius hat eine bei Weitem prädominirende praktische Richtung genommen, und führen wir ihn nur einen Augenblick aus diesem praktischen Leben heraus, so ringt er auch schon mit der Angst und Besorgniß, sich zu verirren; wie viel mehr aber muß dies der Fall seyn, wenn wir von Seiten der Poesie nicht mit formeller Bestimmtheit genug ihm den Weg auch vorzeichnen, den er in jenem Bereiche der subjectiven Produktivität zu wandeln hat, zu vielmehr in einem Labyrinth von Kreuz- und Irrewegen ihn stehen lassen, wo die geistige Schärfe und Intension des Besten scheitern könnte, den richtigen Ausweg zu finden? — Arbeit ist Lindpaintners Alpha und Omega, sein Schlafen und sein Wachen, sein Aufstehen und sein Niederlegen; selbst wo sein sonst kräftiger Geist einen poetischen Aufschwung zu gewinnen den Anlauf nimmt, erringt er nur mit Arbeit, mit mühseliger Arbeit seines ernstlichen Verlangens höchstes Ziel. Fast möchte das an einer tieferen, energischeren künstlerischen Schöpferkraft in ihm verzweifeln lassen, denn wer erst mühsam suchen muß der Künste heiligste Geburten, der wird sie nie ergazen, wenn sie ihm nicht aus voller Seele dringen; aber es ist doch eine Arbeit auch mit centralisirter Wirkung; jenes folgerechte System der Natur, das nicht eher eine Blume aufgiebt, bis ihre Knospe sich ganz zur Blüthe entfaltet hat, und nur das an sich schon Verdorbene von allem weiteren Bemühen ausschließt; und wenn nun ein solches Streben in der Kunst auch nicht gerade ihre Ideale zu erreichen und, was man geniale Werke zu nennen pflegt, zu schaffen im Stande seyn möchte, so läßt es immerhin doch eine Vollendung in der Form zu, die nicht weniger unserm Kunstsinne wohl zu thun geeignet ist, als jene Genialität in der Schöpfung diesen ergreift und ganz durchdringt, und die bisher auch stets noch derjenige Theil in Lindpaintners größeren wie kleineren Compositionen war, den zu bewundern und zum Muster zu nehmen wir uns dringend aufgefordert fühlen mußten. Allein was meint der Leser, was zu Tage kommen muß und kann, wenn zu jenem Streben noch vollkommen ausgebildeter Form, auch noch die Aufgabe und die Arbeit sich gesellt, den ganzen Ballast überflüssigen Materials in diese Form hineinzuzwängen? — Zum mindesten, meine ich, eine Erstidung oder doch Verdunkelung ihrer schönen und wohlgefälligen Construktion, und dieses Ergebniß, diese ganz natürliche Wirkung der vorhin dargestellten Ursache ist es denn auch, was uns aus jeder Nummer dieser Oper auf eine eben so augenscheinlich als schmerzliche Weise entgegentritt, und ihrem Ganzen ein so gezwungenes und ängstliches Gewand und Gepräge aufdrückt, daß wir an irgend einem nur einigermaßen durchgreifenden glücklichen Schicksale der Oper verzweifeln müssen. Nehmen wir den Text hinweg von ihr, und wir behalten übrig ein herrlich und sauber gearbeitetes Tongewebe, des tüchtigsten Harmonikers und Instrumentisten würdig; aber legen wir den Text wieder hinzu, und wir haben ein Etwas, eine Musik, an deren Durchdringen mit verzweifelter Anstrengung unser Geist sich abarbeitet, und deren großer Rhythmus dennoch mit der symmetrischen Thätigkeit dieses im steten wildtobenden Kampfe bleibt. Das Urtheil scheint vielleicht zu strenge, aber ich frage irgend welchen Sänger, und er soll mir eine Nummer aus der ganzen Oper auch nur nennen, welche er gern, welche er ohne Arbeit singt: er schweigt, und ich brauche, so sehr weh in der Seele es mir selbst thut, daß die Sache so und nicht anders ist, keinen weiteren Beweis für die Richtigkeit meines Ausspruches. Die Ursache dieses und solchen Verhältnisses ist aber, daß die vielen Worte des Textes Lindpaintner nicht Raum ließen, seine Gedanken frei zu entwickeln, und offen zu vervollständigen, und so selbst in der angegebenen Richtung nicht einmal seinem Genius einen ungezügelten Lauf in der Offenbarung zu gestatten. In der dramatischen Musik muß zwar aller Ausdruck nur kurz, wenn auch desto bestimmter und energischer geschehen; allein jene Kürze schließt doch nicht alle, selbst formale Vollständigkeit aus, und ist am allerwenigsten mit einer totalen Zerstückelung des Redeflusses zu verwechseln. Daher kommt es nun aber, daß diese Oper, von ihrer musikalischen Seite betrachtet, auch alles bestimmt gefärbten Charakters entbehrt, und am aller gewagtesten scheint es mir, sie — wie schon mehrfach geschehen — für ein wahrhaft deutsches Kunstwerk zu erklären. Dem Auslande wäre das zwar ein sehr willkommener Haltpunkt für seine Exegese deutscher Musik; aber als ob deutsche Musik alle melodische Entwickelung und alle Schönheit der Form von sich ausschlösse!? — Wer zu solcher Behauptung Muth fühlt,

Digitized by Google

darf nie sich rühmen, die Kunst und vor Allem deutsche Kunst verstanden zu haben. Lindpaintner weiß recht gut, wie eine deutsche Oper beschaffen seyn muß, und weiß auch, daß die deutschen Theaterabende nicht über drei Stunden Dauer wohl hinausgehen; aber wollte er jeder Musiknummer, zu welchem der Text Veranlassung giebt, die gehörige Form geben, und wollte er das Recht ansprechen und gebrauchen, das auch als zweitem Schöpfer und Dichter des Werks ihm noch gebührte, so hätten sechs Stunden vielleicht noch nicht hingereicht, die Aufführung zu vollenden, und welche ermüdende Längen dann noch im Einzeln! — darum zwängte er lieber die Masse des Stoffs in einen engen Raum, und kostete es unsägliche Arbeit ihm, den Worten allen Ton und Rhythmus zu geben, so opferte er sein eigenes specielles Ich doch lieber auf dem allgemeinen Gesetz und Gebrauch, nur fürchtete er nicht zugleich die schweren künstlerischen Folgen, welche solches Opfer für das Ganze haben mußte, wäre es auch besser gewesen, daß ihm diese Furcht bei dem ersten Unternehmen der Arbeit so lebendig als nur möglich belebt hätte.

Auch nicht für das Ganze allein war dieses Opfer von störender, zerstückelnder und unter einander würfelnder Wirkung, sondern selbst in den kleinsten Einzelnheiten noch lassen sich die Folgen davon auf eine Weise auffinden, die unser Gefühl wahrlich nicht in der Art berühren, in welcher wir dasselbe von der Kunst angeregt zu werden, nämlich erhebend, stärkend, durchdringend und vor allen Dingen natürlich und sympathetisch wahr, mit Recht fordern. Betrachten wir in dieser Beziehung zunächst die Stimmführung, so kann es nach meiner Ueberzeugung z. B. wahrlich nicht wohlgethan seyn, wenn der Componist, um einigermaßen dem Ausdrucke der Worte zu folgen, sich in Chorstimmen sogar zu Sprüngen, wie kleine und verminderten Quinten und dergl. mehr, welche uns in dem ersten Chore „In die Lagunen versenket die Sorgen“ schon aufstoßen, sich gezwungen sieht. Da ist überall ein Zerren und Nagen an unserm so rhythmisch natürlich empfindenden Herzen, daß es weh thut bis in den innersten Nerv, und wir mit keiner Anstrengung und Aufmerksamkeit fast vermögen, dem Gedankenstrome zu folgen. Es ist kein Fluß in demselben, und wo die Melodien der Stimmen nicht wogend und wallend, fließend sich fortbewegen in dem allgemeinen Harmonienstrome, da ist niemals auch wahrhafter Ausdruck, niemals eine Schönheit der Form, die uns für jenen empfänglich macht. Das ist ein altes Gesetz und eine ewige Regel in der Kunst. Die Declamation dann angeschaut, so kann ein Rhythmus z. B., wie wir ihn sofort in der Romanze Nr. 2 zwischen Carlo und Bianka finden, niemals ansprechen und niemals wahr seyn. Ich setze zum Beweise nur das erste Motiv her:

Das ist zudem auch kein Romanzen-, sondern ein Polonaisen-Rhythmus. In der Scene und Arie Nr. 6, wo Sanferno dem Fregoso die diplomatisch verschmitzte Antwort des Senats auf sein Verlangen von Genua bringt: „Es muß die Republick sich wahren und meiden jeden bösen Schein; — sie wird die That nicht hindern, trefft ihr den Feind in ihrer Stadt, zum Häscher nur will sie nicht dienen,“ antwortet dieser: „Versteh' ich Euch?“ — Offenbar liegt hier die eigentliche Bedeutung und Sinnschwere auf dem Versteh, und Jedermann würde z. B. etwa gesetzt haben:

Hr. Lindpaintner aber läßt den Fregoso singen:

Lag der Ausdruck oder vielmehr die Bildung des Fragetones ihm blos im Sinn? — Ich meine, der sey auch anders zu erreichen gewesen. Und solcher Verstöße selbst gegen die einfache Declamation, wie vielmehr noch gegen etwas Anderes und Wichtigeres, könnte ich hundert für einen aufzählen, wenn es der Raum hier nur gestattete. Aber ich sage es noch einmal: weniger trägt der Componist als der Dichter die Schuld. Fort, immer fort mußte jener eilen und nur machen, daß die vielen Worte alle zu gehöriger Zeit noch hübsch unter Dach und Fach kamen, damit nicht jede einzelne Scene bis ins Unendliche sich ausdehne. An eine rhythmische Anordnung der Gedanken, an einen innern Zusammenhang der musikalischen Motive, an eine Ausbildung der Form selbst war dabei nicht zu denken. So finde ich auch nicht ein einziges wahrhaft schönes Cantabile, nicht eine einzige ordentliche Cabalette. Die Arien entbehren alles inneren wie äußeren ächt künstlerischen Zuschnitts, und sehen mehr einem fiberhaften Gewühle ähnlich als einem schönen tonischen Redeausdrucke. Am meisten gelungen scheint mir noch die mit Chorgesang begleitete Balletmusik, wozu die verschiedenen Maskenzüge des Carnevals im Finale des ersten Akts Veranlassung geben, so sehr hier auch eine hübsche, brillante Seenerie der Unterhaltung des Auges zu Hülfe kommen muß, damit alle übrigen Sinne in ihrer Thätigkeit nicht einschlafen.

Im Uebrigen müssen wir die Achtung noch einmal wiederholen, welche wir oben schon vor der Arbeit an und für sich auszusprechen uns gedrungen fühlten. Wenige Partituren und Clavierauszüge treten in dieser Beziehung wohl so untadelhaft hervor, als diese der Genueserin; nur eine Anklage haben wir auch in solcher Rücksicht noch gegen den Componisten allein zu führen, nämlich wie er, ein so durchbildeter und kunstverständiger Tonsetzer, als welchen wir ihn zu schätzen gewohnt sind, sich durch den Dichter bewegen lassen konnte zu einer Tonmalerei, wie wir sie da im zweiten Akte bei der Gelegenheit vorfinden, wo Bianka an der verhängnißvollen Kette zieht, und nun die Gewässer der Lagunen in die unterirdischen Gefängnisse stürzen sollen? — Hu — da rauscht und braust, nach schon wunderbarlich vorhergegangenem Toben ein pfeilschneller chromatischer Lauf fortissimo von dem höchsten g bis hinab in die tiefsten Tiefen, und brüllt da noch gar schauerlich fort in unheimlichen langsamen Secundenschritten mit nachschlagenden Figuren. Ich bezweifle, daß diese und solche Naturscenen in der Musik einen sonderlichen tieferen Eindruck auf den

Hörer hervorbringen werden. Besser wäre wohl gewesen, wenn das Orchester den Herzzerreissenden, höchst leidenschaftlichen und tief eindringenden innern Gemüthszustand der halb verzweifelnden Bianka und ihres ahnungsvollen, überraschten Vaters und Liebhabers ausgedrückt, das Rauschen und Brausen, Stürzen und Toben der Lagunengewässer der Componist aber dem Theatermaschinisten überlassen hätte.

Dabei aber angelangt, wird man nicht von uns vielleicht auch noch verlangen, von einer Originalität in der Erfindung, und von einer Wahrheit in der Charakterzeichnung zu reden, so gewiß es ist, daß die letztern bei Weitem mehr noch uns refrente als die erste, die unter der geschilderten riesenmäßigen Arbeit des ganzen Werks nothwendig unterliegen mußte, und da ihre Zuflucht zu freundschaftlichen Anklängen und zu sorgfältigem Zusammeln aus eigenem oder fremdem Füllhorne nehmen, wo ihre eigene Kraft in dem Drange der Arbeit nicht ausreichte.

Wir wünschen von Herzen der Oper das beste Gedeihen und die bereitwilligste, theilnahmevollste Aufnahme von Seiten des Publikums, nicht im entferntesten gemeint, daß unsere Meinung von ihr auch dir eines Andern seyn oder werden soll, so wenig wir mit dem zurückhalten durften, was bei und nach vieler Ueberlegung und wiederholtem aufmerksamen Durchgehen des Clavierauszugs zur Ueberzeugung geworden war, die zum Schlusse aber auch noch dahin geht, daß es Hrn. Lindpaintner nur an einem wahrhaft guten Texte noch gebricht, um auch in der dramatischen Composition etwas wahrhaft Gutes zu gestalten.

Schilling.

Correspondenz.

Wien, Anfangs Decembr 1839.

Ich versprach Ihnen in meinem letzten Schreiben, auch von dem hiesigen und zwar musikalischen Kunstleben flüchtige Umrisse mitzutheilen; thue ich es, wie ich denn einen ähnlichen Bericht auch an die Allgemeine Zeitung abgesandt habe, freilich mit weniger specieller Haltung, so werden die Angaben indeß durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen können, aber doch wenigstens den Standpunkt bezeichnen sollen und dürfen, auf dem Kunst, Künstler und Kunstverständniß in hiesiger Stadt im gegenwärtigen Augenblicke stehen. In der That, ich gehe ungern und mit einigem Bedenken an diese Aufgabe, bei der man nie Dank gewinnt. Nicht nur die Eitelkeit und Erregbarkeit der Künstler stellt sich in den Weg, auch die des Publikums, das sich in der Kunst, wo es seiner Ansicht nach nur auf Geschmack ankommt, immer ein gültiges Urtheil vindicirt, das es in der Wissenschaft, in der es die Nothwendigkeit positiver Kenntnisse nicht wegläugnen kann, eher Lenken vom Sache überläßt. Am allerpeinlichsten ist es, das Theater zu berühren. Jeder Histrione hält sich für einen Garrick, und jeder der hundertausend Theaterbesucher würde es für eine große Beleidigung nehmen, wollte man an der Competenz seines Urtheils zweifeln; und doch sind gute Schauspieler, ebenso wie ächte Kenner, in heutiger Zeit rari nantes in gurgite vasto.

Ich habe das Wiener Theater zu verschiedenen Epochen gesehen und beobachtet. Wenn ich meine frühern Beobachtungen und meine jetzigen gewissenhaft zusammenstelle, fühle ich mich gedrungen zu bekennen, daß das Schauspielwesen auch hier eher einen Rückschritt als ein Vorschreiten bekundet; namentlich sind die Theater der Vorstädte zurückgeschritten eine Stufe herabgestiegen. Es lag nicht an dem ursprünglichen angeborenen Talente der Lokaldichter und ihrer Darsteller aus früherer Zeit, wenn das Volkstheater gegenwärtig keinen höhern künstlerischen Standpunkt einnimmt. Die Richtung war gegeben, und auf diesem Wege hätte sich etwas Tüchtigeres herausbilden sollen, als die brutige Wiener Posse.

Uebrigens würde mit den gegenwärtigen Mitteln noch immer etwas Bedeutendes, und wenigstens Bedeutenderes zu leisten seyn, wenn die Kritik nur einigermaßen ihrer Aufgabr dem Publikum und den Künstlern gegenüber gewachsen wäre. Keine Kunst bedarf so sehr einer steten, strengen aber gerechten Ueberwachung als die dramatische. Die hiesige Journalkritik, bis auf sehr wenige Ausnahmen, ist aber weder streng noch gerecht. Sie protegirt, abukirt, complimentirt, abrr sie waltet ihres Amtes nicht sine ira et studio. Die Spanier pflegen von einem Soldaten zu sagen „An diesem Tage war er tapfer!“ Auch von dem bestrn Schauspieler und Sänger läßt sich nur Vorübergehendes, als: „An diesem Abend war er vortrefflich.“ Wer aber kann dir täglich wiederkehrenden, maßlosen Lobhudeleien, die posaunende Marktschreierei in den hiesigen Blättern ohne Achselzucken lesen? — Diese baare Nichtigkeit an kritischem Urtheil und an der nöthigen Unpartheilichkeit übt unläugbar einen schlechten Einfluß, sowohl auf die Fortschritte der Schauspieler, als auf den Geschmack der jüngern Generation. Ich lobe Ihre Jahrbücher, daß sie selbst das Departement der Correspondrnz niemals zu vergleichen hergeben zu wollen schrinen.

Das Repertoir bietet in seinem wesentlichsten Bestandtheil Uebersetzungen französischer Vaudvilles, oder italienischer Opernmusiken, aus denen zu Zeiten ein Bauernfeld'sches Lustspiel oder eine Kreutzer, Dessauersche Oper auftaucht. Neues, das unter höherem Gesichtspunkte der Poesie zuzuzählen wäre, sahen wir im Laufe des Jahres kaum mehr als Nichts oder Wenig. Der Versuch, alte gute Werke in neuen Gewanden wiederzugeben, hätte wohl eine wärmere Theilnahme im Publikum verdient, und vermuthlich auch gefunden, wenn man es nicht solcher Kost zu sehr entwöhnt hätte. Nun besitzt es kaum mehr die Fähigkeit, sich von den stereotypen Alltäglichkeiten der Gegenwart in fremdartige Zustände und Sitten zu versetzen. Hört oder nicht alle Poesie auf, wenn der Phantasie auch nicht mehr die kleinste Anstrengung zugemuthet werden darf? Alle diese nirdern Anforderungen werden in der Regel vortrefflich gr eben, was von den mit unterlaufenden Stücken höhrer Bedeutung nicht ohne Einschränkung behauptet werden kann. Hört man nun zu oft einwenden, daß sie hier immer noch besser als irgend sonst wo in Deutschland dargestellt werdrn, so beweist das nichts, als was wir ohnehin schon wissen — daß der Verfall der dramatischen Kunst ein allgemeiner sey. Deshalb aber ist es um so dringender, die Meinungen auszutäuschen und das Ver-

Digitized by Google

ständniß für den Gegenstand zu schärfen, wo noch ein hinlänglicher Fond vorhanden, das Bessere zu leisten*).

Eine bei Weitem vollständigere und mehr gediegene Kenntnerschaft bewährt sich in Wien im Fache der Musik in specie, da ich bisher vom Theater im Allgemeinen sprach, und obgleich auch hier die italienische Beifallseaferei die deutsche Besonnenheit oft zu weit mit sich fortreißt, so ist doch solide Musikkenntniß zu sehr Gemeingut der Wiener, als daß dadurch oder durch hohle Journalaffelei ihrem Kunstgeschmacke wesentlichere Abbruch geschehen könnte. Die Oper, wenn wir Paeis und die größten italienischen Bühnen zu manchen Zeiten ausnehmen, ist echt gut in der Lage, den Vergleich mit jeder andern auszuhalten. Zwei vortreffliche Sängerinnen, Fräulein von Hasselt und Mlle. Lutzec, eine die schönsten Hoffnungen erregende Alistin mit wunderbar schöner Stimme, Mlle. Binder, der Bassist Staudigel und der Bariton Schober bilden ein treffliches Ensemble, dem nur ein gleich guter Tenor fehlt, um nichts zu wünschen übrig zu lassen. Alles, was neben den Genannten in zweiter Reihe steht, würde meist auf andern Bühnen in der ersten stehen. Mit dieser deutschen Oper wechselt im Frühjahr die italienische, die immer aus den ersten Künstlern Italiens zusammengesetzt ist. Die Wechselwirkung der beiden Schulen, der deutschen und italienischen, auf einander und auf das Publikum gereicht allen Theilen zu großem Vortheil, und bildet in gleichem Grade das ausübende Talent und das Urtheil der Hörer. — An Compositeurs ersten Ranges hat sich seit Beethovens und Schuberts Tode kein ebenbürtiges Talent herausgestellt. Diesem großen musikalischen Lyriker gegenüber erscheinen seine vielen Nachahmer, auch die besten, nur in zweiter Reihe. Seine fünfhundert zuerückgelassenen Liedercompositionen weisen ihm einen Platz unter den Ersten seiner Kunst an. — Von Concertmusik läßt sich Erfreuliches berichten. Der Musikverein wirkt bei beschränkten Mitteln wedienstlich für die Verbreitung solider musikalischer Kenntnisse, was zu auch aus den Andeutungen hervorgeht, die Sie immer über einzelne besonders hervorragende Leistungen im Feuilleton machen, und welche mich der, zumal unnützen Mühe, auf Einzelnheiten einzugehen, überheben. Dies Einzelne hängt auch gar sehr von localen Verhältnissen ab, und sein Aufgäben gewährt nie den Totaleindruck eines Bildes, was die nützliche Correspondenz doch wohl geben soll. Den Bemühungen jenes Vereins hatte man anfänglich auch die Aufführung des Mendelssohn'schen „Paulus" in der kaiserlichen Reitschule, von fast 1100 Musikern ausgeführt, zu danken. Es wäre unnütz, ein weiteres Urtheil über das Werk selbst auszusprechen, das wohl Niemand ohne den tiefsten Eindruck wird hören können. Hier ist Großes und Würdiges geleistet, und es war in der That keine geringe Aufgabe, zu dieser gewaltigen Runenschrift des biblischen Textes Töne zu dichten, die ihr in einfacher Erhabenheit nahe kommen.

Instrumentalvirtuosen klagen gewöhnlich in Wien über schlechte Geschäfte, und man kann diese Klage leicht begreifen, wenn man erwägt, daß hier eine solche Anzahl Dilettanten lebt, die eigentlich Virtuosen zu nennen wären, daß ganz Ungewöhnliches dazu gehört, um hier als Concertspieler Aufmerksamkeit zu erregen. Wo dies aber erscheint, fehlt Theilnahme und Enthusiasmus keineswegs. So entzücken eben jetzt Liszt und Beriot die musikalische Welt; der erstere ein ungebuldig zuerückersehnter Gast vom vorigen Jahr, Beriot für Wien eine neue Bekanntschaft. Der Eindruck, den Liszt macht, ist vollständig. Nur Schade, daß mit seiner Ankunft auch wieder das abgeschmackte Thema auftaucht, wer von Beiden größer sey, er oder Thalberg. Alle dergleichen Parallelen sind unpassend. Sie wissen, wie Göthe sie in Bezug auf sich und Schiller abgelehnt hat: „Statt daß sich die Deutschen freuen sollten, daß sie zwei Kerle wie wir haben, gebrauchen sie immer den einen, um den andern mit herunterzusetzen." Finden Sie ein Hochgewitter auf den Alpen erhabener als den Anblick des endlosen tiefen ruhigen Meeres? Möchten Sie lieber der Feldherr seyn, der die gewonnene Schlacht entworfen und geleitet, oder der sterbende Held, dessen Tapferkeit den Sieg entschieden, und der sein Herzblut darum vergossen? Entzückt Sie mehr Childe Harolds Götterhymne an das Meer, oder Göthe's Tasso? Solche Vergleiche und Fragen könnte man in's Unendliche fortsetzen, und doch nur einen hinkenden Schluß daraus folgern. Was speciell Liszt und Thalberg betrifft, so mag man eine Charakteristik ihres Spiels zu geben versuchen, aber ihre Meisterschaft läßt sich schwerlich nach Scrupeln gegen einander abwägen. Niemand hat das Clavierspiel massenhafter behandelt, Niemand solche volle Orchesterwirkung damit hervorgebracht, Niemand mehr in Erstaunen gesetzt als Thalberg. Wer andererseits hat je mehr in augenblicklicher Inspiration alle Nerven fast magnetisch aufgeregt, wer, man möchte sagen, mehr die Seele vom Leibe getrennt und im Sturm mit fortgereißen, als Liszt? Alles, was sich als Facit ziehen läßt, ist, daß Thalberg nichts weniger, wenn man ihm Liszt, und Liszt nichts, wenn man ihm Thalberg vorzieht. Beide stehen auf den Höhen der Kunst, ohne sich irgend in etwas Anderem zu gleichen, als in ihrer Vollkommenheit. Jan Hagel aber kann nicht leben ohne Paeteimacherei und Exclusivität. Die Kunst wird noch keinem Sterblichen ganz gegeben, noch weniger einem allein: das wissen die Künstler selbst am besten, und je höher sie stehen, desto besser. Ich jauchze, wenn ich Liszt höre, ich jauchze, wenn ich Thalberg höre, und würde noch mehr jauchzen, wenn ich Beide zugleich hören könnte. — Soll ich vielleicht auch Beriot mit Paganini oder Ole Bull vergleichen? Ich werde mich wohl hüten, aber wenn ich kann, will ich nie ein Concert Liszt's oder Beriots auslassen, so viele sie auch deren geben mögen*).

J. N. L.

*) Eine Wahrheit, die sich auch von andern Orten und Bühnen aussprechen ließe. Anm. der Red.

*) Wir verkennen die gute Meinung und den edlen Kunsteifer des Hrn. Verfassers nicht, aber was Beriot anbetrifft, so meinen wir doch, er würde des öfter Kommens bald müde werden. Anm. der Red.

Feuilleton.

Spontini's Bericht über die Kirchenmusik hat bei S. P. dem Pabste Beifall gefunden, und ein Signore Domenico Rinaldi in

Digitized by Google

Rom veranstaltet bereits eine Ausgabe classischer Kirchencompositionen älter und neuer Zeit, lobet aber, vorsichtig genug, zur Subscription ein.

Aus seinem eigenen Munde wissen wir es noch nicht, aber der Sage nach soll Spohr sich aus England einen Oratorien-Text „Babylons Fall“ mitgebracht und bereits die Composition angefangen haben. Auch soll in Cassel nächstens eine neue, wenn auch früher schon componirte, aber bisher noch unbekannt gebliebene, Oper von ihm zur Aufführung kommen.

H. Bertini (der jüngere), der ausserordentliche Clavierme ister, scheidet jetzt, auf vieles Zureden seiner Freunde, auch an einer Oper. Wollen sehen, ob er die Gesangstimme so gut zu behandeln weiß als das Pianoforte.

Wenn wir die Programme zu den Concerten, welche Hr Ritter Ole Bull, in den verschiedenen Städten Süddeutschlands wenigstens, veranstaltete, neben einander legen, so ergiebt sich folgende merkwürdige Uebereinstimmung. In München spielte er: ein Violinconcert in vier Abtheilungen, ein Adagio religioso, ein Quartett für Violine allein, ein Recitativo, Adagio amoroso con Polacca guerriera, und als er gerufen wurde, bedankte er sich mit dem God save the King; in Stuttgart spielte er dasselbe, und als er gerufen wurde — God save the King; in Nürnberg spielte er dasselbe, und als er gerufen wurde — — nein es waren keine Majestäten im Saale; in Frankfurt spielte er dasselbe, und als er gerufen wurde — — fatal! Frankfurt ist eine Freiereichsstadt; in Wiesbaden — gleich Vögel gleicht Einer; in Mannheim dito; und in Heidelberg dito dito, nur mußte es hier wohl gerathen scheinen, am Schlusse, als er gerufen wurde, ein durchschlossenes Studentenlichen anzustimmen: Gaudeamus igitur!! — Noch ist mir eine solch' eiserne Begeisterungs- und Inspirations-Consequenz bei einem Künstler nicht vorgekommen; selbst Dionet zeigte mehr Abwechselung und eine erkenntlichere Biegsamkeit. Nun — ein Jeder treibt seinen Rappen, und die Münchner sind — wie sie selbst bekennen — jetzt auch zu der Erkenntniß gekommen, daß nicht Alles Gold ist was glänzt, und wer auf hohem Gaule sitzt, oft auf dem Esel keinen Schimpf hat. Sie „schämen sich,“ zum Gemeinspiel jetzt gelangt, des Enthusiasmus, den sie Ole Bull zujauchzten, und das Beste noch ist, daß sie aufrichtig genug sind, nicht mit dem Schleier sophistischer Consequenz etwa das Aleph zu verdecken.

Dahin passen nun auch wieder folgende Paar

Musikalische Grillen,
gedegt von F. L. Bürrien.

Mit den Bierlesen geht es Musikfreunden, wie den Kunstfreunden mit den Gemälden. Der Fund eines unbekannten Bildes wird mit freudigem Herzklopfen begrüßt. Man wünscht seinen Besitz, ja, man muß es haben. Dergleichen hat man noch nie gesehen; es hat alle Vorzüge; für die etwaigen Fehler oder Gebrechen hat man sein Auge. Das Verlangen darnach wird leidenschaftlich; man ist eigentlich in der Schuld, sich in ein reizendes Mädchen, verliebt, das auch in den Augen des Anderen ein Anrecht von Tagenden ohne Fehler ist.

Nun schlägt die verhängnißvolle Stunde; man kommt in den Besitz des Bildes, bringt es nach Hause, hört etwa ein Paar kältere Meinungen darüber, man betrachtet es zu jeder Tageszeit, im hellen Licht, in der Dämmerung, mit leerem und vollem Magen. Siehe da! jetzt fällt es dem Enthusiasten wie Schuppen von den Augen; Schwäche um Schwäche kömmt zum Vorschein, zum Bewußtsein; wie konnte man nur so blind, so in Liebe verschossen gewesen seyn? Man wird täglich kälter; das Bild ärgert von seiner Eigenthümer, der schönen Beleuchtung, nach und nach immer mehr unter die andern Gemälde hinein und ist nicht besser, als es gewohnten Bilder, die man über dasselbe ganz vernachlässigt hat.

So übt ein großer Virtuose auf die Musikverehrer eine Art Zauber aus. Er scheint das Riesgröße, das Ausserordentlichste, das fast Unmögliche zu leisten; man rennt ihm daher alles Möglichen, die Universalität der Virtuosität an. Die ganze Größe und Würde menschlicher Bestrebungen in diesem Kunstgebiete stellt sich dem enthusiastischen Hörer vor Augen, die ganze süße Zaubergewalt der Töne drängt auf ihn ein; er öffnet sein gefühlvolles Herz weit auf, und legt der Tonschöpfung und Manifestation des Meisters seine schönsten Empfindungen als Text unter. Das Gehörte regt sein ganzes Leben und Weben auf; er nennt die Leistung unvergleichlich, unübertreffich, ja unerreichbar.

Nun kehrt aber dieser Hochgenuß nieder. Aber wer kann sich solch wieder begeistern? Jedem Genusse folgt eine Sättigung, Abspannung. Er hört den Künstler zu ungeschickten Stunde, am unbequemen Orte, in kälterer Stimmung. Nun meldet sich der Minus Pol, die negative Seite. Der Maler bringt in einem neuen Tableau eine neue Welt; der Dramatiker eine in einer zweiten, dritten re. Rolle als ein neues Wesen auf. Aber der Virtuose wiederholt mehr oder weniger dieselben Künste. Was zuerst Spot schien, wird nun Manier. Die höchsten Grade der Kunst sind schwer zu unterscheiden. Den Meisten klingt Alles wie ein schon Dagewesenes. — Man macht die Bekanntschaft des Halbgottes; er ist wie ein anderer Mensch, er ißt und trinkt, scherzt und lacht. — Es kurieren Anekdoten über ihn, er ist kein Engel; der Nimbus fällt. Man zieht die Grenzen seines Kunstvermögens immer enger. — Er thut wohl, zu gehen, um an einem neuen Orte mit Vorbeeren bekränzt zu werden, und deren Blätterfall zu erleben.

Das Publikum.

„Wie greift ich denn das Publikum?“ —
— Wie jedes Individuum.
Faß' den Geschmack des Publici,
Doch seinen Lüsten fröhne nie!
Erschrecke du vor dem Publici,
Se zeig' dich frisch, frei, fromm und keck!
Ist's auch minunter taub und stumm,
Es bleibt das liebe Publikum.

Das Publikum sind Publika,
Wer klaubt's zusammen fein und nah?
Ein Lärmplatz vieler Publikoum
Ist nie das rechte Künstlerforum.
Doch unter allen Publici
Bleibt die dem kleinen stets gewiß.
Sind die sechs wahre Kenner nah,
Ist's besser, als sechs Publika.

Redakteur: Hofrath Dr. G. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Anzeige.

Diese Zeitschrift erscheint auch im kommenden Jahre 1840 und kann von da an durch **alle Buch- und Musikalienhandlungen** und **jedes Postamt** bezogen werden. Der Preis des **ganzen** Jahrgangs ist Thlr. **6. — = fl. 10. 48 kr.** rhein. — **fl. 9. — C. M.** Das Großh. Oberpostamt dahier liefert dieselbe bis auf die badischen Grenzen um diesen Preis, und der Postporto-Aufschlag der übrigen Staaten wird denselben nur unbedeutend erhöhen.

Einer Empfehlung dieser Jahrbücher, welche den **Tüchtigsten** und **Würdigsten** unter den Künstlern und Musikgelehrten, als einen **Reissiger, Schneider, Spontini, Spohr, Marx, Schnyder von Wartensee, Häser, Fröhlich, Berlioz, Kastner,** und aller übrigen Mitglieder des **deutschen National-Vereins für Musik** re. zum Organe dient, und die sich bereits auch, obschon erst vor dreiviertel Jahren neu gegründet, um ihrer anerkannten Gediegenheit willen unter der Redaktion des Herrn Hofrathe **Dr. G. Schilling** eines sehr **glänzenden Rufs** in der gesammten Musikwelt erfreut, enthalten wir uns als unnöthig ganz und bitten nur um **baldige** Bestellung, um die Auflage nach dem Bedarfe bestimmen zu können.

Die Verlagsbuchhandlung von
Ch. Th. Groos.

Karlsruhe im Dezember 1839.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google